

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

51

ARTE

LONGHI: *L' 'Ecce Homo' del Caravaggio a Genova -*

BOLOGNA: *Miniature di Benvenuto di Giovanni -*

TESTORI: *Nature morte di Tommaso Salini*

Antologia di artisti

Appunti

MARZO

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1954

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno V - Numero 51 - Marzo 1954

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *L' 'Ecce Homo' del Caravaggio a Genova* - FERDINANDO BOLOGNA: *Miniature di Benvenuto di Giovanni* - GIOVANNI TESTORI: *Nature morte di Tommaso Salini*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Un Affresco di Pietro da Montepulciano* (I. Patrizi)

APPUNTI

La Mostra storica nazionale della Miniatura a Roma (a. a.) - *'Vitraux de France' al 'Musée des Arts Décoratifs', Parigi 1953* (E. Castelnuovo) - *La Madonna di Manchester nella Galleria Borghese* (P. Della Pergola) - *Albert Marquet alla 'Maison de la Pensée française'* (L. Landini) - *Acetilene IX* (I. Cremona) - *M. Bernardi: Ventiquattro opere del Museo Civico di Torino* (r. l.)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Esteri L. 7000)

ROBERTO LONGHI

L'ECCE HOMO' DEL CARAVAGGIO A GENOVA

TRE ANNI or sono, rammento, perché la Mostra milanese del Caravaggio riuscisse non soltanto bella e piacevole, ma utile e stimolante per altri ritrovamenti eventuali, mi parve buon avviso presentare persino le copie presuntive di dipinti perduti e smarriti del grande maestro.

Così vi figurò anche la invenzione del 'Cristo con Pilato e un manigoldo' /*tavola 1*/, provenuta, sui primi del secolo, al Museo Nazionale di Messina dalla chiesa di Sant'Andrea Avellino; la stessa, credo, che l'Hackert nel 1790 e, più tardi, il Grosso Cacopardo e tutte le guide messinesi citano come originale dell'artista. Sebbene poi alla mostra di Milano mancasse il tempo per un'operazione di ripristino, anche sommario, provvidi a che, sul catalogo, venisse rimossa, almeno 'in effigie', la giunta che aveva quasi quadruplicato l'altezza del davanzale dietro cui il Cristo si espone così mestamente.

E sarà stata, suppongo, la cattiva collocazione del dipinto nella sala delle copie a impedire, anche ai più attenti studiosi della mostra, di annotare e discutere seriamente un documento che a me, invece, è sempre apparso prezioso per la sua evidente fedeltà a un originale del maestro.

Qui varrebbe forse il prezzo di alcune osservazioni sul metodo che abilita a definir 'copia' un dipinto il cui originale non sia noto. Che non si tratti di una strada facile è palese già dal fatto che il Mauceri, pubblicando nel 1921-22 la tela di Messina, sempre ritenuta originale del maestro, invece di ridurla al suo rango di copia, preferì trasferirla a uno dei seguaci messinesi del Caravaggio (Menniti, o simili), e che lo stesso fece, nel suo confuso catalogo del 1941, l'Isarlo, ponendola all'indice del Rodriguez. Asserzioni intenibili per chi conosca quei seguaci che variamente attingono alla cultura del maestro ma senza mai la servilità dei copisti. Però, come arrivare a presumere che il quadro fosse proprio una copia, e dal Caravaggio? È possibile che il metodo del povero positivismo morelliano, sempre inefficiente ad abilitare alla conoscenza, e perciò al 'riconoscimento', degli originali, abbia a trovare una sua migliore giustificazione ed utilità quando — sul sottofondo della esperienza ottenuta,

per ben altre vie, sui modi espressivi di un autore — si applichi più modestamente al riconoscimento delle copie. Il sistema, inevitabilmente classificatorio, di perizia grafica, proprio a tale tipo d'indagine, va infatti perfettamente d'accordo con quello che il copista stesso, tanto più mediocre quanto più fedele, segue nel suo lavoro: astraendo cioè in grafismi inesistenti il tracciato dell'opera, la 'pianta' di essa; una pianta che, nell'originale, e soprattutto nel caso del Caravaggio, è cresciuta liberamente, quasi al pari della natura stessa. Così, nel 1942, scrivendo della tela messinese: 'a mio avviso copia cruda ma abbastanza fedele da un dipinto tardo del maestro', con il giudizio di 'disvalore' espresso in quel 'cruda' miravo alla diminuzione, in senso grafico e scontornato, di un'idea luministica che 'cruda' non aveva inteso essere; e che la mente, per via non 'morelliana', cercava di ristabilire quasi per 'sovraimpressione' sull'elaborato 'morelliano' del copista.

A parte questo approccio preliminare di metodo, resta ancora da dire che una copia d'un dipinto di primissimo Seicento, la quale si prestava così docilmente alla reimmaginazione dell'originale non poteva già essere né di pieno barocco, né di Settecento (quando il gusto troppo mutato non sarebbe riuscito ad astenersi da ingannevoli trasposizioni del modello), anzi, copia di un tempo abbastanza vicino all'originale, quando un'educazione sui grandi testi realistici era ancora desiderabile; ma, già morto il maestro, non poteva addestrarvisi che attendendo alle ripetizioni; e le più fedeli che si potesse. In effetto, anche tecnicamente, la tela di Messina, dalla mestica alla stesura al cretto, non sembrava superare la metà del secolo decimosettimo.

Accanto all'esistenza della copia messinese, altre copie, parimenti antiche e fedeli, presenti nell'isola — due almeno a Palermo, donde mi furono recate per un giudizio a Roma e a Firenze tra il '30 e il '40, nella speranza di aver ritrovato il vero originale — avvaloravano, per me, non soltanto la certezza di una grande opera smarrita (ma famosa se in grado di eccitare tanta applicazione di copisti), sì anche la verosimiglianza che l'originale stesso si trovasse in Sicilia già nella prima metà del Seicento. Vedremo fra poco come questa ipotesi non contrasti con quel che è ancora recuperabile della vicenda più antica del dipinto principe.

Che, infatti, la presentazione della copia alla mostra di Milano dovesse tornare utile, è oggi, a così breve distanza di tempo, felicemente chiaro per la straordinaria riscoperta

compiuta dal grande acume di Caterina Marcenaro, direttrice delle Belle Arti del Comune di Genova, su di una tela che vagava da molti decenni, quasi illeggibile /tavole 2, 3, 4, 5/, nei depositi comunali; e nella quale, soprattutto dopo il taumaturgico restauro di Pico Cellini /tavole 6, 7, 8, 9, 10, 11/, tutti ora si affretteranno a riconoscere non soltanto l'originale della tela messinese, ma addirittura uno dei più commoventi esemplari di Michelangelo da Caravaggio.

Chiunque rammenti in quale barbarico disordine si trovasse, fino a pochi anni or sono, il patrimonio civico di Genova artistica, e quanti impedimenti si frapponessero a chiunque si attentasse a chiederne una esplorazione più seria; o ripensi ai rischi di perdite irreparabili che, negli anni orrendi dell'ultima guerra, sovrastarono alle opere non stimate degne di ricovero, vorrà altamente felicitarsi per un salvataggio che, a conoscerne i particolari, appare poco meno di miracoloso.

Negli inventarî civici la più antica citazione non rimonta infatti — almeno per quanto ne è emerso a tutt'oggi —, al di là del 1921. È allora che il dipinto appare nel sottotetto di Palazzo Bianco col numero 1638 e la designazione di 'copia di Lionello Spada': un nome che, dati i viaggi di quel pittore bolognese nel sud, anzi fino a Malta, sulle piste ancora recenti del Caravaggio, potrebbe anche alludere al ricordo di una provenienza meridionale dell'opera; ove non si tratti — ed è più probabile — di una scelta di comodo, e magari la più sbadata, da quella schiera dei caravaggeschi, in cui, per chi non voglia ripeter favole sfatate, lo Spada non può trovar posto veruno.

Dopo esser stata trasferita nel 1925 nei magazzini di Palazzo Rosso, la tela, per ordine dell'allora direttore, viene, nel '29, assegnata in deposito alla Scuola Navale e appesa sulle scale di quell'edificio; ma, scoppiata la guerra, non pare affatto necessario di 'sfollare' un'opera, creduta di nulla importanza. Così, dopo il bombardamento del 1944, toccato anche alla Scuola Navale, il quadro viene, sì, pazientemente recuperato dalle macerie, ma non già per avviarsi a un sicuro rifugio, anzi per restare allo sbaraglio ancora in città, nei fondi di Palazzo Ducale, con altri oggetti di poco conto. Di qui, nel 1946, rientra nei magazzini di Palazzo Rosso.

Nel 1953, finalmente, già iniziati i lavori di riassetto del celebre e conteso edificio, un controllo delle opere di deposito porta la Direttrice Marcenaro alla felice identificazione del

dipinto, ormai ridotto in condizioni così precarie da esigere d'urgenza un restauro completo; sui procedimenti del quale ho creduto doveroso, alle fine di questo saggio, lasciar la parola all'operatore che vi attese con intelligenza pari al successo.

A restauro compiuto, nel Febbrajo di quest'anno, l'opera è rientrata sollecitamente in sede e il patrimonio artistico genovese si ritrova inaspettatamente aumentato — se è vero che le opere non hanno esistenza reale prima dell'atto di agnizione critica — di un capolavoro del Caravaggio; oggi anzi l'unico esemplare del grande maestro in Genova, dopo il recente trapasso a Roma, agli Odescalchi, di quella 'Conversione di San Paolo' che fu già, sebbene per molti anni inaccessibile, in Palazzo Balbi.

Il recuperato originale, uno dei più commoventi, ripeto, che ci siano pervenuti del maestro, non solo fa riaffondare nel limbo delle copie la tela di Messina e le sue simili, ma viene anche a rettificare lievemente l'immagine che, in un primo tempo, avevo cercato di presumerne, in accordo con le opere estreme del tempo siciliano; un eccesso cui ero stato spinto non soltanto dalla ubicazione delle copie, ma dalla semplicità quasi arcaica del torso del Cristo, polito e mesto come in un Antonello: quasi un omaggio ideale, ero scivolato a credere, reso sul luogo al grande 'realista' isolano del Quattrocento. Ed era troppo dire; ché anche le goccioline di sangue a rigatura un po' troppo semplice, da sembrare, lì per lì, un'altra evocazione quattrocentistica, non ritrovandosi punto nell'originale, si chiariscono oggi assai meglio come riflesso del fare macabro degli 'Ecce Homo' della scultura iberica sul gusto del copista siciliano spagnolescente.

Nell'aspetto complessivo insomma, l'originale — con la sua focosa, palmare evidenza — ci fa abbandonare il tempo siciliano: e, se non proprio alla seconda fase dell'artista, cui la secchezza della copia m'aveva, più recentemente, respinto (*Caravaggio*, 1953, t. XIV), ci riporta almeno a quella maturità degli anni romani che, aprendosi nel secondo 'San Matteo' di San Luigi, si leva sublime nei due quadri del Popolo e nella 'Sepoltura' Vaticana.

Nell'ambito di un tema non frequente, ma pure già conosciuto, in questo formato di mezze figure, anche nei classici del Cinquecento, dal Correggio a Tiziano; e tuttavia non mai uscito da un dispositivo di classica, bilaterale planimetria, il Caravaggio riesce ancora una volta ad infrangere la regola, come, lì accanto, gli stava riuscendo nella celebre

'Sepoltura'. In entrambi i casi, una simile spinta d'angolo e dall'alto, nel gruppo; in entrambi la impressionante battuta d'arresto, là nell'effigie intensamente individuata del portatore che si volge a guardarci, qui nell'enigmatico Pilato, in berretta e ferrajolo, che addirittura ci addita, e con che forza persuasiva, il paziente or ora spogliato dal manto purpureo.

Tale singolarità di soluzione da parte del Caravaggio, non può che maggiormente spiccare, quando poi si venga ad apprendere che il quadro ebbe origine da una specie di concorso; e la notizia, vedremo, ci sarà preziosa anche per meglio serrare i termini dell'opera entro la maturità romana dell'artista.

La notizia è, del resto, una delle più antiche fra quelle giunteci dalle 'fonti' caravaggesche. Posteriore soltanto al Mancini (1621 c.) che non fa cenno dell'opera, ma prima assai del Baglione (1642) e del Bellori (1672), essa ci è fornita da Giovan Battista Cardì, nipote del pittore Ludovico Cigoli, nella biografia del suo celebre zio stesa prima del 1628 (e pubblicata soltanto nel 1913 dal Battelli). Nel brano dedicato al soggiorno romano dell'artista (1604-1613) egli racconta infatti che *'volendo Monsignor Massimi un Ecce Homo che gli soddisfacesse, ne commesse uno al Passignano, uno al Caravaggio et uno al Cigoli senza che l'uno sapesse dell'altro; i quali tutti tirati al fine e messi al paragone, il suo [del Cigoli] piacque più degli altri, e perciò tenutolo appresso di se Monsignore mentre stette in Roma fu di poi portato a Firenze e venduto al Severi'* [da cui passò più tardi nelle raccolte granducali].

È smarrito, purtroppo, il quadro del Passignano, ma non v'è difficoltà ad appurare subito che il dipinto del Cigoli è quello, quasi celebre, di Palazzo Pitti [tavola 12/].

Dopo quell'antica notizia, di cui non sembra revocabile la veridicità, segue, nel 1642, il silenzio del Baglione, fin troppo proclive ad omettere la citazione delle opere 'private' del temuto rivale, ma di nuovo il Bellori, nel 1672, conferma brevemente la notizia nella vita del Caravaggio stesso dicendo che *'alli Signori Massimi colorì un Ecce Homo che fu portato in Ispagna'*; e, poco dopo, il Baldinucci, nelle sue 'Notizie' pubblicate in parte postume (dal 1681 al 1728), mentre, nella biografia del Caravaggio, non omette di rammentare il trapasso dell'opera in Ispagna, nella vita del Cigoli svolge le parti già implicite del racconto del Cardì, in un brano che merita anch'esso la rilettura.

'Aveva il Cigoli fatta quest'opera per monsignore de' Massimi,

il quale desiderando di avere una sacra istoria di mano di uno de' maggiori uomini del suo tempo, diedene la commissione a tre pittori, senza che l'uno sapesse dell'altro, e tali furono il Passignano, il Cigoli e il Caravaggio; ma essendo tutti i lor quadri rimasi finiti, riuscì di sì eminente perfezione quel del Cigoli, che quel prelato diede via i due, e questo solo, a sua devozione, si riservò. Seguita poi la sua morte, fu il quadro venduto a Giovan Battista Severi, celebre musico del serenissimo principe don Lorenzo di Toscana, e condotto a Firenze, e da questo passò nella serenissima casa. Dissesi allora che il Cigoli facesse questa pittura con intenzione di condurre un quadro che ben potesse comparire a confronto d'un'opera del Correggio; e che egli non punto adulasse se stesso, l'opera medesima il dice. Veggonsi in essa tre figure quanto il naturale fino al ginocchio, il Redentore nel mezzo, dalla sua destra Pilato che lo fa vedere al popolo e dalla sinistra è un soldato che lo scuopre'.

Non occorre qui indugiarsi in un commento particolare, pure rammentando che, da parte del Cigoli, la gara ideale anche con l'antico Correggio trova effettivo riscontro col dipinto di questi, oggi alla National Gallery, ma, nel Cinquecento, forse in Casa Salviati a Firenze dove il pittore toscano poteva averlo studiato; però quel che più conta oggi per noi sono i riscontri altrettanto precisi col dipinto stesso del Caravaggio, sia per una identità tematica che si avverte imposta dal committente, sia per i ritorni di taluni passi tipici — il manigoldo brutale con la penna sul cappello, la mano dello stesso a regger la cocca del manto purpureo, la destra del Pilato a sfiorare il braccio del Cristo, il davanzale a chiudere illusivamente la scena — che, proprio perché i meno adatti alle intenzioni, di solito più tenere, del Cigoli, si dimostrano mossi non soltanto dalla concorrenza, ma, io sospetto, dalla conoscenza, magari furtiva, del quadro del Caravaggio, forse portato a termine prima di quello del collega di concorso.

Il Busse, nel prospetto cronologico di cui ha gratificato l'edizione, curata dal Battelli, della *Vita* del Cardì, impone al dipinto del Cigoli la data del 1607 che, però, mi accorgo, è una falsa precisione indotta dalla collocazione relativa, ma d'intenzione generica, che l'opera trova, in quella biografia, nel contesto dell'attività romana dell'artista. Ci si può dunque limitare a questo che, una volta ammessa la storicità del, diciamo, 'concorso Massimi', il quadro del Caravaggio deve trovar posto tra l'aprile del 1604 — che è la data dell'arrivo a Roma del Cigoli — e il Maggio del 1606 ch'è l'estremo per il soggiorno romano del Merisi. E si è già

visto come, nell'opéra, i tratti dello stile sembrano fare il punto proprio fra questi due termini.

Ma che cosa avvenne del quadro originale, dopo che il Massimi se ne disfece? Dice il Bellori nel 1672 che 'fu portato in Ispagna', e ciò fu, a fortiori, prima di quell'anno; ma quanto, prima? Non si riesce neppure ad intendere se il Bellori avesse, del dipinto, un ricordo personale che, giusta i termini cronologici del biografo, non potrebbe risalire al di là del '35; ma c'è più di una ragione per dubitare che lo vedesse mai.

La principale è questa, che se l'originale fosse stato ancora a Roma verso il 1615-20, proprio per la sua espressione di spietata evidenza non avrebbe mancato di servir da modello, e quanto esaltante, per la seconda ondata dei caravaggeschi, nordici specialmente; mentre invece è impossibile, almeno per me, indicarne una sola copia, o almeno chiara desunzione, nella fitta cerchia caravaggesca di Roma in quegli anni cruciali. Proprio questo mi spinge a credere che il dipinto lasciasse Roma assai presto.

È il viaggio fu poi veramente per la Spagna? Non voglio escluderlo. Ma anche qui è d'obbligo rilevare che, fra le tante copie trovate e schedate dall'Ainaud de Lasarte (nel suo utile saggio del '47) da quadri del Caravaggio in Ispagna, non ve n'è pur una tratta dall' 'Ecce Homo' Massimi.

In luogo delle spagnole, compaiono invece, come s'è visto, le numerose copie siciliane, tutte abbastanza presto nel Seicento; e, oltre le copie, anche le desunzioni palesi. Eccone due sul fare del Menniti e del Rodriguez — e una di esse di certa estrazione siciliana — /tavola 13 a, b/; ed ecco infine l'unico caso in cui il torso purissimo del Cristo sembra rievocato a lume di candela /tavola 14/: ed è nel 'Cristo alla colonna' dello Stomer per l'Oratorio del Rosario a Palermo: un dipinto intorno al '40-45.

Non è perciò affatto impossibile che la indicazione di 'Spagna' potesse, per estensione geopolitica, indicare 'Sicilia'; molto anzi pende verso la verosimiglianza che, da Roma, il quadro passasse direttamente in qualche collezione privata dell'isola 'spagnola'; probabilmente a Palermo, dove, abbiám visto, se ne trova più di una copia antica e la intelligente rievocazione dello Stomer.

Superato da gran tempo lo stadio della ricerca del Saccà (1907), che vedeva nella copia di Messina l'originale stesso del maestro, e ne rintracciava utilmente la storia fino al 1730, anno di fondazione della Chiesa di Sant'Andrea Avellino; escluso infine, dopo il ritrovamento del vero originale e del

suo certificato di nascita, ch'esso toccasse ai mesi siciliani del Caravaggio (ottobre 1608 - ottobre 1609), non rimarrebbe ora che ritrovar la traccia del suo ritorno dalla Sicilia in continente e proprio a Genova. Ma qui, purtroppo, è il bujo più fitto fino... al 1921. Si potrà tuttavia, e con la più grande cautela, avanzare che, non trovandosene menzione in alcuna delle grandi collezioni genovesi schedate dal Ratti, che è già del 1780, il dipinto sia giunto a Genova sul tardi, probabilmente nell'Ottocento; quando ormai, per i mutamenti del gusto, la fama che ne aveva eccitato tante copie e derivazioni secentesche in Sicilia, era così impallidita da smarrire quasi affatto il senso del valore e del patrimonio dell'originale. Un poco di più sorprende, semmai, che, giungendo il dipinto agli onori dell'inventario del 1921, e cioè quando la copia di Messina era già stata ripetutamente studiata e riprodotta sia nello studio del Saccà (1907), che nelle guide di Messina (1902, 1913) prima e dopo il disastro del 1908, e persino nel volume del Patrizi sul Caravaggio quale 'pittore criminale' (1921), non si avvertisse almeno la rispondenza della composizione, e si scivolasse fino al declassamento dell'originale, indicandolo come 'copia di Leonello Spada'.

Nel conto totale, direi, un quadro sfortunato, forse perchè troppo presto distolto dal suo naturale centro di cultura. Sicché, vale la pena di rilevarlo, la buona sorte di modello preferito — e fin dai tempi di Monsignor Massimi! — toccò invece al quadro del Cigoli, sempre bene in vista in una capitale artistica come Firenze. È, infatti dal quadro del Cigoli che dipendono, quasi costantemente, nella penisola, le trattazioni di un tema che, in questa formula concentrata (altre due figure di armati sono, nell'ombra, quasi invisibili) grava moltissimo: dal Manfredi, al Feti, allo Strozzi, a Orazio de Ferrari, per tutta la prima metà Seicento.

Ed è anche verosimile che a codesta preferenza potesse contribuire un particolare da venir meglio incontro al gusto fiorito e lussuoso dell'epoca saliente; intendo il pretesto del costume esotico nel Pilato in turbante e casacca damascata; mentre, nella sua formula personalissima, il Caravaggio aveva lasciato tutti interdetti e senza facile traccia avendolo, invece, svolto come ritratto 'atteggiato' e, quasi, 'professionistico'; o di avvocato criminale 'qui plaide innocent', o, più verosimilmente, di pittore in berrettone a tesa rotonda e 'ferrajolo negro'. Ed è un punto sul quale occorre spendere qualche altra parola.

Già nel 1907, a questo proposito, il Saccà insisteva che il pittore avesse dato qui un autoritratto in veste di Pilato. Ai tempi del Saccà, è ben vero, si credeva che il Caravaggio fosse nato nel 1569 e magari anche prima; sicché, con un po' di buon volere, dato che l'opera si pensava toccare all'estremo soggiorno siciliano del maestro, non era impossibile ravvisarlo qui, sotto mentite spoglie, e per quanto precocemente malandato, verso i quaranta-quarantacinque anni. Ma da quando è risaputo che il Caravaggio morì non ancora trentasettenne; e più ancora dopo la dimostrazione odierna che l'originale dell'opera cade tra il 1604 e il 1606, e cioè quando l'artista era fra i trentuno e i trentaquattro anni, l'identificazione sembrerebbe cadere per forza maggiore.

Eppure io credo che l'intuizione del Saccà continui a serbare almeno una parte di vero; e mi proverò a dirne il perché.

Intanto non s'intenderebbe facilmente perché il Caravaggio, escogitando di rappresentare Pilato in forma di ritratto aggressivo, pungente e, per giunta, in veste di pittore, dovesse scegliere altro modello da se medesimo. E chi poi venga a confrontarne l'aspetto con l'effigie dell'Accademia romana di San Luca o con quella, abbastanza antica, e forse più efficiente, che fu nella raccolta Dell'Amore a Roma [tavola 15, a, b/], troverà che la somiglianza profonda delle orbite incassate, delle palpebre spesse come di cuoio, delle sopracciglia rialzate quasi per orrore fisso, del naso schiacciato alla radice e addentato alle nari dalle due rughe profonde e sarcastiche, è quasi incontrastabile. Nel dipinto dell'Ecce Homo, è vero, si aggiunge in più la barba precocemente incanutita che il Caravaggio, da quel che si sa, non portò mai; ma chi può escludere ch'egli non abbia qui voluto dare in anticipo un ritratto 'carico', una caricatura di se medesimo progettata nell'avvenire che già si presagiva fosco, come a dire: 'ecco come sarò ridotto in pochi anni'? Non si provò a fare lo stesso, poco tempo dopo, nel 'San Francesco disperato, come lo si può leggere nella tela di Cremona?

Ma v'è ancor altro da aggiungere. Il Caravaggio nell'immaginare la scena, e annullando lo schema tradizionale che mostrava il Cristo in primo termine e, alle sue spalle, sui due lati, il Pilato e il manigoldo, porta invece in primissimo piano, contro il davanzale, proprio il Pilato che, col suo gesto in tralice, respinge in secondo l'effigie del Cristo; il terzo piano restando all'aguzzino soltanto.

Bene, questa — o m'inganno — è la distanza e la posi-

zione normale dell'artista nei confronti della tela mentre la sta dipingendo; e persino l'azione delle due mani nel Pilato, è così simile a quella del gesto 'pittorico' che, per poco, ci si attenderebbe di vedere una tavolozza retta dalla sinistra; mentre la destra sta fondendo col pollice l'ombra dipinta sul braccio di Cristo.

Troppo imprudente credere che qui il Caravaggio intendesse, ancora una volta, polemizzare, affermando che, oltre a Pilato, soltanto il pittore ha il diritto di pronunciare le parole 'Ecce Homo', o, meglio, di esprimerle con la verità tutta palese della sua pittura? La giustificazione di Cristo incolpevole che Pilato tenta con le sue parole, è — per il Caravaggio — simile alla giustificazione della verità che il pittore dimostra nelle sue tele; il pittore 'realista' s'intende.

Così, al di qua della ribalta non restiamo che noi: la folla inconsulta, pronta a condannare la verità nella fede come nell'arte, non ostante le proteste di Pilato — e del pittore realista...

Su questa via, anche ove non si voglia pretendere a una posizione di certezza apodittica, non pare incongruo che il quadro di Genova possa rivestirsi di qualche aspetto tristemente autobiografico, tale da rinforzare ancora la certezza patetica di questa sacra rappresentazione che ha per buttafuori Pilato-pittore naturalista. Non vedo, insomma, altro soggetto che più di questo, con la sua impresa strettamente emblematica e clamante dell' 'Ecce Homo', potesse stimolare il Caravaggio a una decisa dimostrazione in figura. Proprio per la necessità di massima evidenza nel Cristo spinto al proscenio, le ombre che altrove il Caravaggio aveva già saputo dirompere attraverso la scena, qui di nuovo si rimpiazzano come sotto le pietre a lume alto, e il torso del Cristo ne sboccia intatto e verginale come, dal mallo, una scultura arcaica. Ma con che maturità di mezzi sia raggiunta questa palmare evidenza meglio s'intende quando l'occhio, avvicinandosi, scopra le fibre ansiose della 'manifattura', la violenza dei 'pentimenti' che hanno spostato più volte la testa del Cristo e le mani del Pilato, ove ancora si contano le dita, in più, delle posizioni precedenti; o segua le mirabili mescolanze di sangue, luce e materia, là dove fra le spine si aggrovigliano i capelli sudati del martire; tutti, insomma, i più celebri misteri della tavolozza veneziana: ma senza più un solo compiacimento, anzi, posti a servizio esclusivo di quella illusione esemplare che è concessa soltanto al dipingere 'realistico'.

E qui mi sovviene, sul finire, che sia ancora inedita la terza epigrafe dedicata al Caravaggio, appena scomparso, dal suo grande amico ed estimatore, l'avvocato Milesi. Vale la pena di leggerla, perché è la più antica definizione, per quanto concisa, dell'arte del maestro: *‘Michaeli Angelo Merisio Firmi filius — e Caravagio — pictori — cuius inspicuens simulachra — vera esse corpora si ambiges — ne mire- ris — Naturae atque artis foedus — in illis est quod decipit’*. E cioè: ‘A Michelangelo di Fermo Merisi da Caravaggio, pittore; guardando le immagini del quale non dovrai meravigliarti di restare in forse se i corpi siano veri o non veri; è l'alleanza misteriosa, in essi, fra natura ed arte, a produrre quell'inganno’.

Anche per noi, oggi, è pur questa l'illusione di realtà intrepida e straziante che promana dall'“Ecce Homo” ritrovato a Genova.

Firenze, 20 febbraio 1954

REFERTO TECNICO

Quando mi è stata affidata, la tela con l'“Ecce Homo” del Caravaggio misurava cm. 96 × 118 circa, essendo irregolare su tutti e quattro i lati, coi margini sbocconcellati qua e là. Essa era priva di telaio, ma uno spesso ‘beverone’ la sosteneva rigida come una tavola, impedendole di piegarsi, sicché si mantenne ritta anche quando da ultimo venne a perdere il telaio originale. Il beberone, in questo caso, era composto di litargirio, ocre rosse ed olio di lino, incorporati a fuoco; e così, a bollore, versato abbondantemente sul dietro del dipinto e tirato a cazzuola, come un intonaco sottile, per tutta la tela fin sotto il telaio e la traversa. Si può credere che questo beberone fosse applicato verso la fine del XVIII secolo, quando venne l'uso di ravvivare con simili effimeri mezzi i colori delle vecchie tele. Col tempo, una volta che l'olio di lino fu completamente essiccato e resinificato, la tela divenne rigida e vetrosa mentre, subito, sulla superficie dipinta, il gran calore dell'olio di lino fece subbollire e rattrappire in più punti la pasta del colore, che poi andò crivellandosi in tanti piccoli crateri, risultanti da altrettante bollicine frante, dove spiccava al centro lo scuro della mestica di bruno bolo armeno. A questi danni generali e all'usura dei quattro margini più volte rinchiudati si aggiunsero una lacerazione in forma di sette sul pettorale destro del Cristo e in basso, nella stessa figura, una spaccatura sottile passante per entrambe le mani e il perizoma. Inoltre, come può riscontrarsi sulle fotografie prima del restauro, il dipinto era avvilito da vari

ritocchi alterati, che ne butteravano le parti chiare, mentre il fumo, la polvere e la decomposizione della vernice finale gli avevano fatto assumere quell'aspetto di corteccone fritto e risecchito, dove però era sempre visibile la grande nobiltà del dipinto.

Prima cura fu quindi di fissare e proteggere il colore con una colletta elastica e della garza sottile, onde poter operare con sicurezza sul dietro per rimuovere il beverone divenuto vitreo. Quindi la tela e la mestica furono ammorbidite con opportuni emollienti, per ottenere, nella successiva operazione di rifodero, una buona superficie ed una conveniente elasticità del dipinto. Questa prima parte del lavoro, della rimozione del beverone e del rifodero, fu eseguita, secondo le mie direttive, in modo assolutamente eccellente da Decio Podio di Bologna. Una volta consolidato, spianato e teso il dipinto su di un più ampio telaio provvisorio, ne ho curato personalmente la pulitura sotto le lenti e con solventi volatili. Successivamente, sulla scorta della nota copia dell'«*Ecce Homo*» conservata nel Museo Nazionale di Messina, ricavai la proporzione dei margini da ridare convenientemente al dipinto, e questa fu un'opera di particolare riflessione, alla quale non furono estranei, col consiglio, la Dottoressa Caterina Marcenaro, che seguì in ogni fase il lavoro, e il Professor Roberto Longhi. La tela è stata così portata alle misure attuali di cm. 103×128 , e così fissata al telaio a misura, essendosi aumentati circa 7 cm. sui due laterali, e circa 10 cm. tra sopra e sotto. Queste superfici aggiunte sono state ripristinate ad illusione perfetta, indispensabile per poter ristabilire il conveniente vano d'aria e l'ambiente in cui vivono le figure della composizione. Anche le molte piccole cadute di colore e le suture delle lacerazioni sono state da me reintegrate secondo il metodo del restauro pittorico a scrupoloso intarsio, che solo, in questi particolari casi, permette il recupero di una chiara e completa intelligenza dell'opera d'arte, la cui visione unitaria verrebbe altrimenti distratta e disarmonizzata dall'interpolazione arbitraria di parti tradotte a tratteggio o, peggio, messe in risalto con altri speciosi espedienti.

Pico Cellini

* La documentazione, riferita in questo saggio, sulle vicende critiche e materiali dell'«*Ecce Homo*», dal 1921 al 1953, mi è stata fornita dalla cortesia della Direttrice di Belle Arti del Comune di Genova, Dott. Caterina Marcenaro, che qui vivamente ringrazio anche per avermi procurato la soddisfazione di rendere sollecitamente nota una riscoperta così essenziale per la conoscenza di Michelangelo da Caravaggio.

FERDINANDO BOLOGNA

MINIATURE

DI BENVENUTO DI GIOVANNI

L'ELENCO delle opere di miniatura di Benvenuto di Giovanni, come si sa, è brevissimo. Esso non comprende che la 'Epifania' inserita in una 'O' in un corale conservato all'Osservanza presso Siena e, sebbene dovrebbero piuttosto esser considerate opere di pittura a passo ridotto che non minii propriamente, due tavolette di Biccherna: 'Le finanze del Comune in tempo di pace e in tempo di guerra', del 1468, ed 'Il buon governo nell'ufficio della Gabella', del 1474.

Mi affretto, perciò, a render noto che, ordinando per la prima volta in Museo i molti e pregevolissimi oggetti d'arte appartenenti alla Badia della Trinità presso Cava dei Tirreni, in un Salterio ivi conservato, ma di sicura provenienza senese¹ (e tra l'altro inspiegabilmente sfuggito agli ordinatori della Mostra della Miniatura di Roma, che pure a Cava hanno esperito ricerche non superficiali), ho potuto riconoscere un esempio importante delle capacità miniatorie del raro pittore.

Importante non per le dimensioni o per la quantità dei minii, bensì per la vera bellezza (come al solito strapazzosa e sprezzata quel tanto inevitabile nell'appartato ambiente di Siena), che dà ancora una volta ragione del fatto che alle opere migliori dell'eccentrico Maestro siano potute toccare attribuzioni insigni, dal Castagno al Crivelli.

Una bella vivacità, per le pagine quasi intatte, pervade le iniziali amplissime in cui si inseriscono gli esemplari di una botanica delicata e immaginosa, dal ciclamino alla pera al cedro, alla foglia dai colori inverosimili, vividi come nelle tavole dei Ferraresi, spesso anzi interrotti dal fondo d'oro che riassomma preziosamente per l'ultima eccettuazione espressiva.

E solo qua e là degli inserti figurati, di cui mi limito a presentare tre saggi.

Il 'Davide in estasi' /tavola 16/, chiuso nel giro binoculare della iniziale, anzi spinto dalla rientranza del 'B' quasi contro il paesaggio sottilmente frastagliato (rocce a lastroni, a strati rialzati, ad arcata, con gli alberi a spruzzo e la strada dai ciottoli rilucenti), e ammantato di bizzarre vestiimenta, di gusto ebraizzante, che se non raggiungono l'ecce-

tazione ardimentosa dei Ferraresi, hanno però sapore capzioso, e si ricoprono del più brillante elaborato coloristico di tutto il Quattrocento senese.

Il 'Salomone in preghiera' /tavola 17/, che per quanto si slarghi come se il vano della lettera fosse troppo ampio per mantenerne attillata l'eleganza, pure riesce a sorreggere ad un buon livello, sul punto di sfasare, la vivacità dell'invenzione specialmente cromatica.

E il 'San Benedetto' (?) /tavola 18/, insinuato argutamente di spalle nel paesaggio, con una sottigliezza che merita di essere considerata a parte; tanto è calcolata sulla destra la veduta della stradetta erbosa che inizia appena l'ascesa della montagna, mentre sulla sinistra la mano del santo si appunta con giustezza nel tratto libero, sfiorando di misura in prospettiva le foglie rade dell'albero. Sul fondo, il bel cielo di color misto, a pennelleggiature filate; e nel campo d'oro del riquadro su cui è applicata l'iniziale, i groppi ritorti di foglie inverosimili, da cui spuntano le fauci, e i fanoni, di una balena.

Se abbiamo insistito in questa lettura, anche un po' troppo preziosa, è stato perché risultasse meglio, intensivamente, il carattere immaginoso delle miniature; e questo accentuasse la convinzione non solo che in accordo con i trittici di Montepertuso e di Londra e con la pala di S. Domenico a Siena, i minii spettano realmente a Benvenuto di Giovanni, ma che un tale tipo di immaginazione non avrebbe potuto aver luogo in Toscana senza un incontro partecipato con il maggior avvenimento artistico di Siena dal 1466 in avanti, l'attività miniatoria e pittorica di Liberale da Verona e di Girolamo da Cremona.

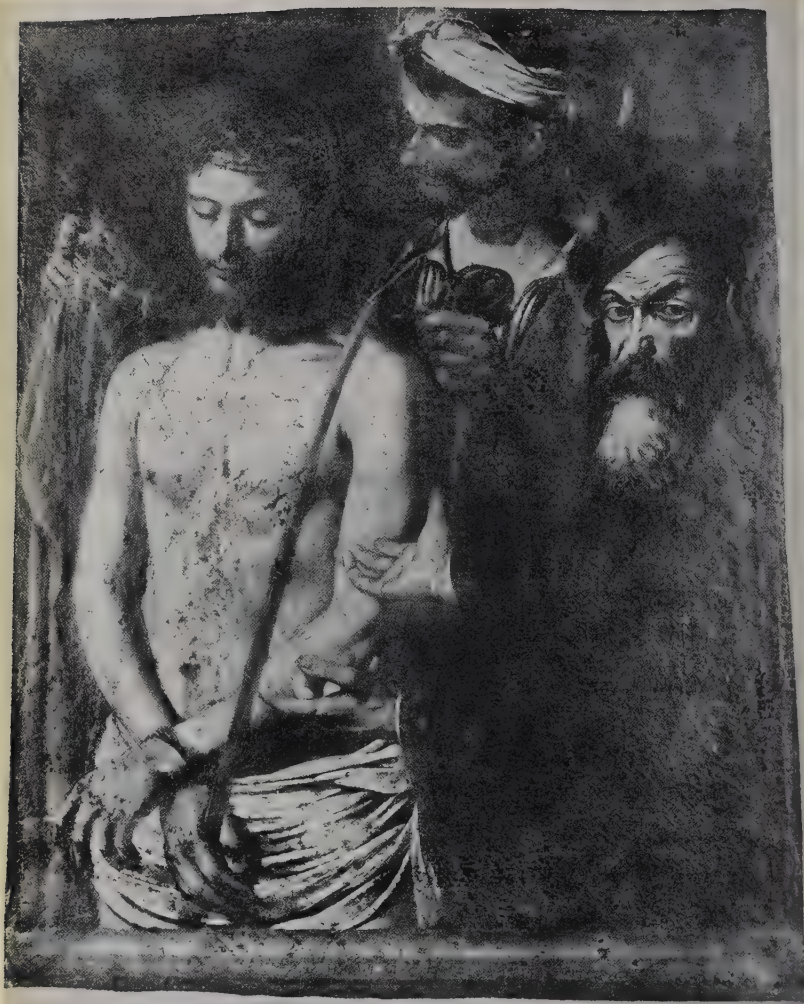
Questa opinione è oggi largamente condivisa dagli storici; ma ci è parso necessario riconfermarla perché proprio contro di essa il Brandi ha rivolto di recente un suo strano tentativo minimizzatore (*Quattrocentisti senesi*, p. 150), dicendosi disposto, con argomenti che in complesso non possono non esser definiti capziosi, ad escludere che Girolamo da Cremona agisse davvero su Maestro Benvenuto.

Il tentativo è ingiusto e, sebbene sembri aver 'e silentio' influenzato persino la Sandberg Vavalà nel suo ultimo libretto sull'arte senese, lo dimostra infondato la considerazione che, un anno prima dell'arrivo di Girolamo da Cremona, Benvenuto, nell' 'Annunciazione' di Volterra del 1466, aveva già dato a divedere, tra echi vecchietteschi, rapporti con Matteo di Giovanni e l'omaggio a Simone Martini,



Copia dal Caravaggio: 'Ecce Homo'.

Messina, Museo Nazionale



2 - Caravaggio: l'originale dell' *'Ecce Homo'* prima del restauro

Genova, Raccolte Civiche



- Caravaggio: particolare dell' *'Ecce Homo'* prima del restauro

Genova, Raccolte Civiche



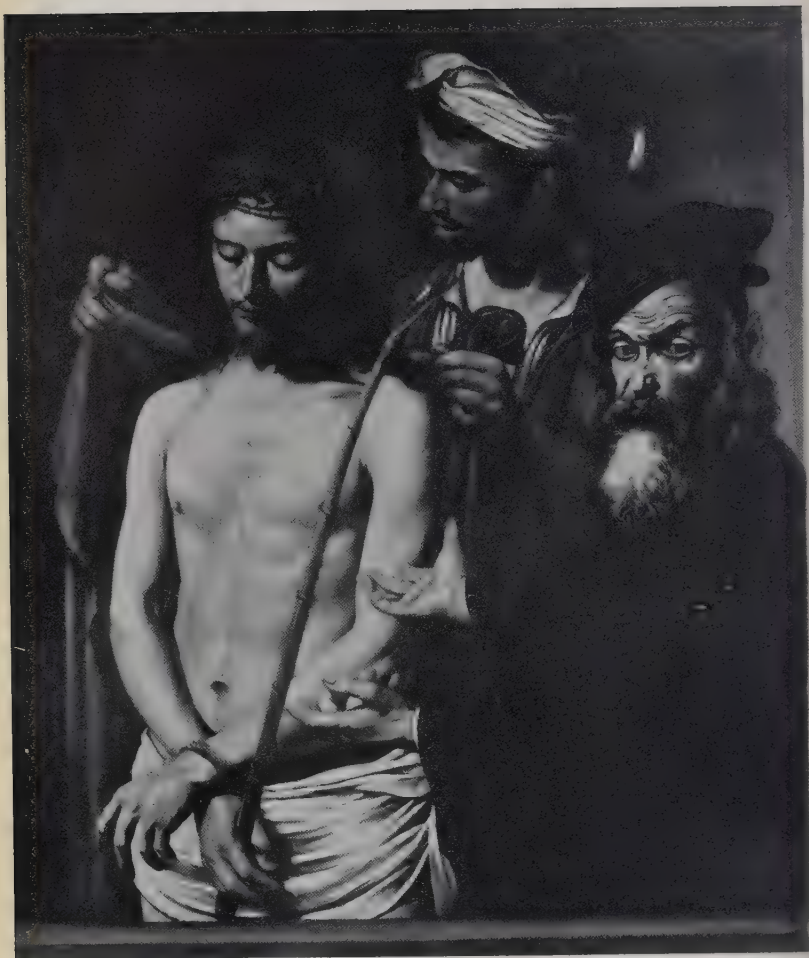
4 - Caravaggio: particolare dell' 'Ecce Homo' prima del restauro

Genova, Raccolte Civiche



Caravaggio: particolare dell' "Ecce Homo" prima del restauro

Genova, Raccolte Civiche



6 - Caravaggio: l'« Ecce Homo » (dopo il restauro)

Genova, Raccolte Civiche



- Caravaggio: 'Ecce Homo' (particolare)

Genova, Raccolte Civiche



8 - Caravaggio: 'Ecce Homo' (particolare)

Genova, Raccolte Civiche



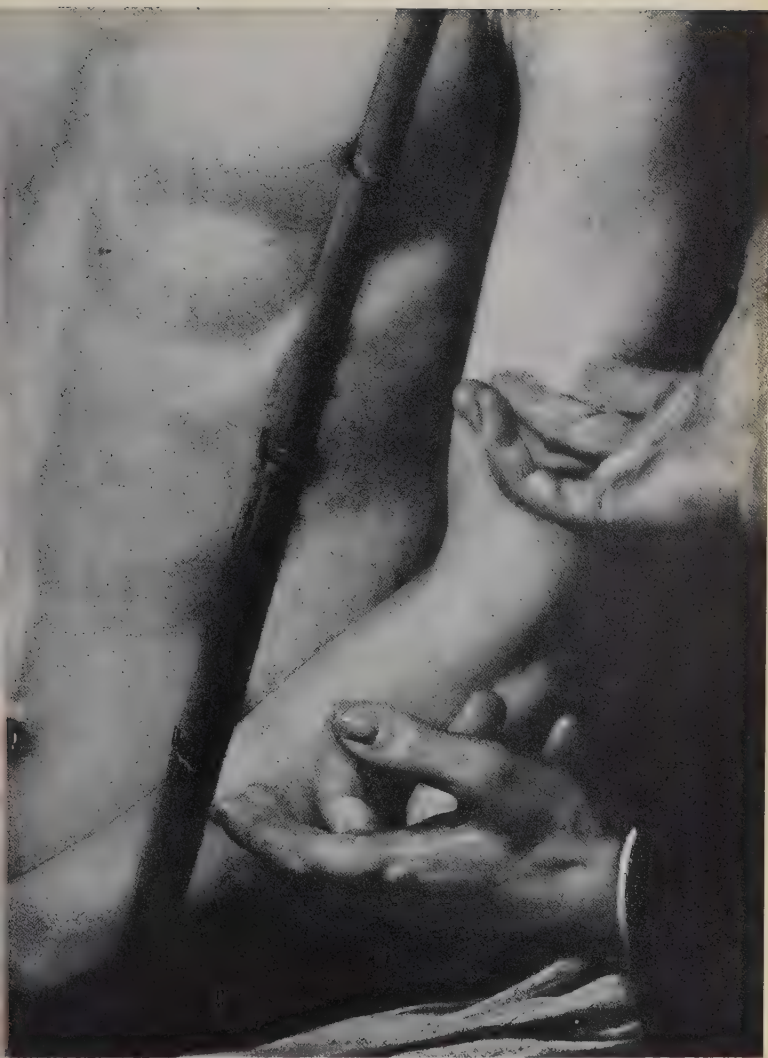
- Caravaggio: 'Ecce Homo' (particolare)

Genova, Raccolte Civiche



10 - Caravaggio: 'Ecce Homo' (particolare)

Genova, Raccolte Civiche



- Caravaggio: 'Ecce Homo' (particolare)

Genova, Raccolte Civiche



12 - Ludovico Cigoli: 'Ecce Homo'

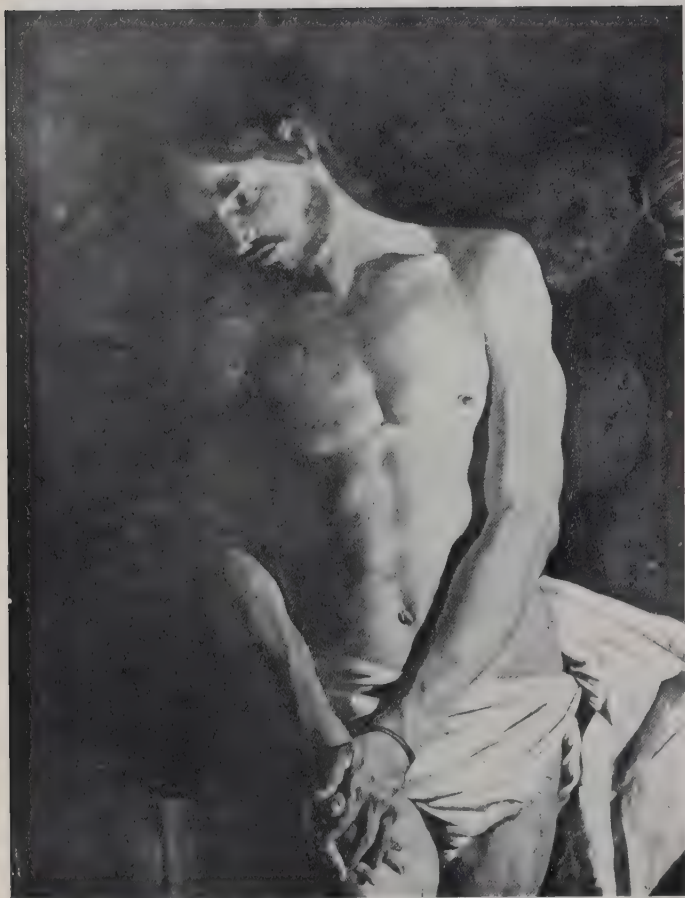
Firenze, Galleria Pitti



13 a. b. - Derivazioni secentesche siciliane dall'« Ecce Homo » del Carr. aggio



L'innocenza ignota



14 - M. Stomer: particolare di un 'Cristo alla colonna' - Palermo, Oratorio del Rosario



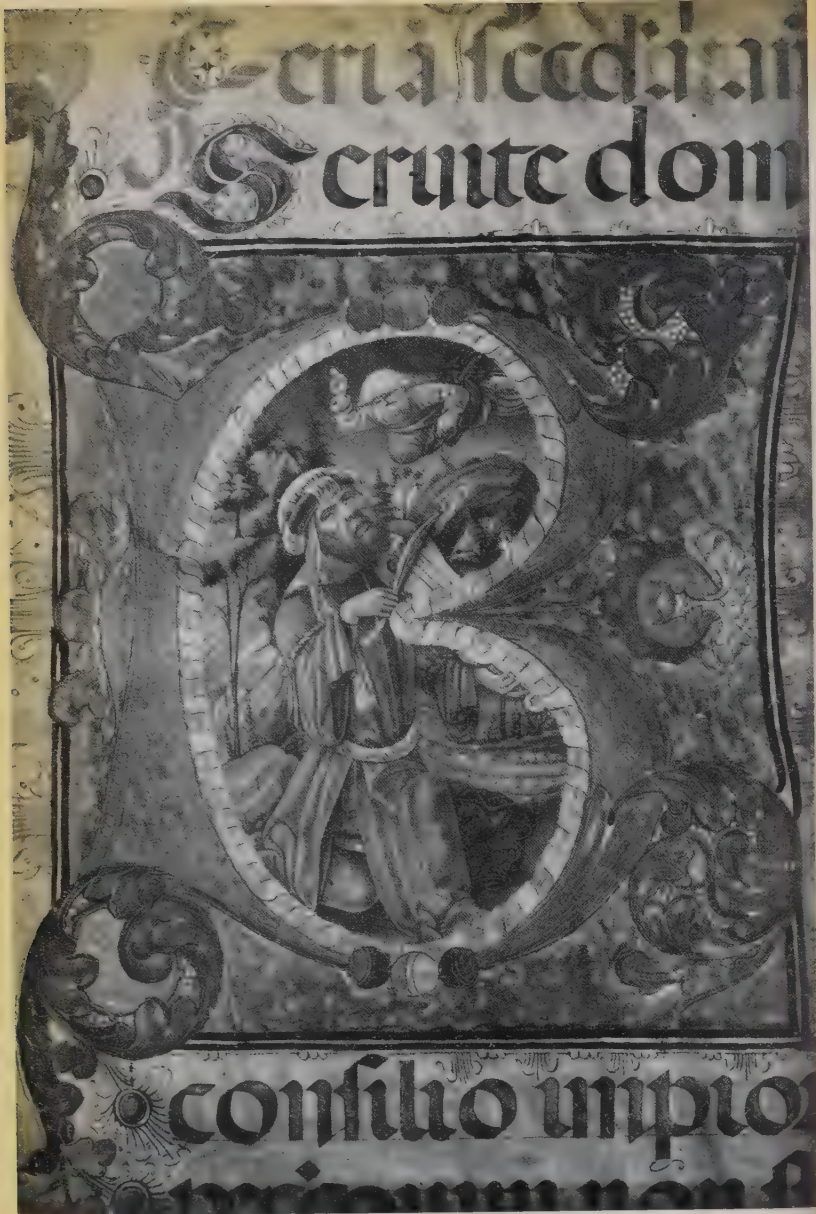
15 a - Effigie del Caravaggio

Roma. Accademia di S. Luca



15 b - Effigie del Caravaggio

già a Roma, racc. Dell' Amore



le sue simpatie per il mondo padovano, certo già in contatto con Liberale, giunto in città appena allora.

Sotto l'influenza di Girolamo, sopraggiunto e presto ingrandito, queste simpatie furono potenziate; e fra il 1475 e il 1483 diedero i frutti migliori, spesso non ammirati quanto dovrebbero, dal bellissimo trittico di Montepertuso a quello di Londra (i cui laterali, per il passato, furono addirittura creduti del Crivelli), alla pala di S. Domenico a Siena, a cui vanno accostati i cinque pannelli di predella entrati di recente, con l'ultima donazione Kress, nella Galleria Nazionale di Washington.

Non esito ora a soggiungere, perciò, che solo dentro questa oscillazione cronologica, fra il 1475 ed il 1483, possono trovare una collocazione adeguata le miniature di Cava.

*

Ma non è qui che può arrestarsi il discorso su Benvenuto di Giovanni. Perché è molto curioso che egli abbia provocato di recente considerazioni anche più inadeguate alla sua definizione culturale: dal complicato sospetto del Brandi circa un influsso di stampe tedesche o di pittura fiamminga e catalana, all'ipotesi del Suida che il notturno dell'«Orazione nell'orto» a Washington possa essere stato ispirato da miniature francesi del tipo di «Le coeur d'Amour epris» a Vienna o del Fouquet.

Sempre più difficile, insomma; per non aver voluto approfondire meglio quel nodo culturale fiorentino-umbrosenese che, progredendo la seconda metà del secolo, dà realmente frutti di sapore particolarissimo ma proprio, accentuato a Siena dagli innesti della fantasia padovana.

Per cui, se al Brandi sarà sufficiente ribattere che il Cristo nella cuspide del trittico di Montepertuso ricorda semmai Lazzaro Bastiani, non certo Dirk Bouts, e che del resto quel tanto di fiammingo, sebbene in via strettamente iconografica, di cui l'ambiente senese offre qualche traccia², sarà giunto da Firenze, dov'erano quadri dal Christus al Van der Goes; dal rilievo del Suida può essere estratta, per quanto mediatamente, una migliore verità.

Concordi nel riconoscere l'origine fiorentina e pierfranceschiana del dolce lume solare, che a suo tempo sa divenire lunare, dei miniatori francesi ricordati, mi domando perché nelle opere dell'epoca buona di Benvenuto, dopo il 1470 sino al 1483, parallelamente a Matteo di Giovanni,

non debba sembrare più calzante riconoscere un assorbimento sui generis di quell'accezione del lume, ancora sostanzialmente ispirata a Domenico Veneziano, che era attualissima fra Firenze e Perugia ancora al principio dell'ottavo decennio del secolo, e di cui il Vecchietta stesso a Siena era stato un buon esemplificatore. Non per nulla i nomi che vengono più spontaneamente alle labbra, quando si parla del miglior Benvenuto, sono quelli del Bonfigli e del Maestro dei Pannelli già Barberini, se non addirittura del Perugino giovine e di Bartolomeo della Gatta³.

*

Desidero, infine, segnalare, in coda a queste considerazioni, un elemento di predella, raffigurante credo la 'Nascita del Battista', tempo fa appartenente ad una raccolta privata inglese [tavola 19].

Diversamente dalle miniature quest'operetta, di cui sinora non mi è riuscito di rintracciare con sicurezza l'appartenenza originaria, né saprei indicare altri dipinti che abbiano i titoli indispensabili per poter esser detti ad essa compagni in un medesimo complesso, appartiene ad un momento più attardato della cultura pittorica senese dell'ultimo Quattrocento e, come avviene spesso, quasi resta in dubbio fra Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto.

Pure, se la indecisione sussiste in qualche modo per un gruppo ben identificabile di dipinti che vanno pianamente raccolti intorno alla 'Assunzione' del Metropolitan Museum di New York, firmata e datata da Benvenuto nel 1498 (e sono precisamente, insieme al dipinto newyorkese, il 'Presepe' della collezione Van Gelder di Bruxelles, quello della Pinacoteca di Montepulciano, e la pala del Museo Fogg: opere tutte in cui, per quanto la critica le abbia quasi indiscriminatamente distribuite fra i due, è realmente difficile distinguere dove si sia arrestato l'intervento indubitabile del pittore anziano, e dove abbia poi continuato il più giovane); il nostro frammento ha una contenutezza, ed insieme una tensione stilistica ancora molto arguta, specie nel passo brillantissimo della natura morta sul deschetto, che fanno preferire il nome di Benvenuto di Giovanni. Anche a tener conto che, almeno nel 'Miracolo di S. Caterina' di Cambridge, noi possiamo controllare bene quanto diversamente si esprime Girolamo di Benvenuto in stile di predella, e sebbene la fisionomia pittorica del pannello qui illustrato coincida

esattamente col momento di gusto delle opere più incerte fra i due pittori.

NOTE

¹ La provenienza senese del codice è accertata, oltre che da una notizia esterna abbastanza recente da me raccolta presso i Padri Benedettini della Abbazia Cavense (essi ricordano, infatti, che il trasferimento di questa ed altre opere da Siena a Cava, avvenne poco prima del 1929), da una documentazione più antica. Il codice, in cui è raccolta solo una prima parte del Salterio, è accompagnato da un volume analogo, contenente appunto la seconda parte dei salmi, pur esso miniato; al piede di una cui pagina si legge una scritta di mano probabilmente cinquecentesca, che io sciolgo così: 'Hic liber est congregationis casinensis alias Sancte Justine de Padua ordinis Sancti Benedicti de observantia, deputatus ad usum monachorum in Sancto Eugenio prope Senas habitantium'. Segue un numero di inventario. Ne risulta perciò accertata l'antica provenienza dei due codici dal monastero benedettino di S. Eugenio tutt'oggi esistente in Siena; ed è molto utile rilevare, a conferma ulteriore dell'attribuzione dei minii a Benvenuto di Giovanni, che il Maestro lavorò a più riprese per tale chiesa, dove, infatti, si conservano ancora due suoi affreschi e di dove pervenne alla Pinacoteca Nazionale di Siena la ben nota 'Ascensione' del 1491 (vedi: C. Brandi, *Catalogo della Pinacoteca di Siena*, 1933, p. 49).

In merito ai minii del secondo volume, di certo molto meno interessanti di quelli contenuti nel primo, ne stralcio l'esempio più significativo (*tav. 20*), soprattutto perché sia possibile controllare l'attribuzione molto insolita che io ne propongo al poco noto pittore e miniatore senese, attivo nel secondo Quattrocento, Bernardino di Michele Cignoni: come risulta da un confronto con la sua miniatura firmata, raffigurante 'Mosè dinanzi al rovelto ardente', nell'Antifonario, n. 7 G del Duomo di Siena e, non meno bene, con il 'Cristo all'Orto degli ulivi' nell'Antifonario n. 8 H pur esso nel Duomo senese, riprodotto dal Van Marle, XVI, p. 528, fig. 305.

² Ad esempio, è probabile che derivi da una idea fiamminga, ancora lontanamente vanderweydina o alla Petrus Christus, la 'Pietà' di Girolamo di Benvenuto, n. 369 nella Pinacoteca di Siena.

³ È indispensabile aggiungere che i rapporti di Benvenuto con l'ambiente fiorentino del 1470 circa, non mancarono di essere caratterizzati da un qualche contatto con lo stesso Antonio del Pollaiuolo (un maestro che aveva almeno episodicamente interessato anche Matteo di Giovanni e Francesco di Giorgio).

L'esempio più cospicuo di tale contatto è rappresentato dal bellissimo pannello con 'La cacciata dei Progenitori dal Paradiso Terrestre' già appartenuto alla Collezione Paravicini di Parigi, ricomparso nella vendita Charpentier del 6 dicembre 1952 ed attualmente a Londra (riprodotto in 'Sele-Arte' n. 4, gennaio-febbraio 1953, p. 80). Il vitalismo energetico dei pensieri del Pollaiuolo, come nei famosi nudi della Torre del Gallo, vi è però interpretato nella accezione di una mera dinamica iconografica, che equivale a dire solo nelle apparenze. L'operetta può essere datata poco dopo il 1480. Un'altra traccia evidente del medesimo influsso, anche questa volta in analogia con Matteo di Giovanni, è in qualche figura della 'Andata al Calvario' Kress, ora a Washington.

GIOVANNI TESTORI
NATURE MORTE
DI TOMMASO SALINI

TRE ANNI fa, su queste stesse pagine ('Paragone' n. 1, gennaio 1950), R. Longhi, sotto il titolo: 'Un momento importante nella storia della natura morta', presentava due eccezionali dipinti: dipinti che, sembrò subito, avrebbero assunto un ruolo fondamentale, nella ricostruzione della storia vera della 'natura morta'. I due dipinti, assegnati ad 'anonimo romano 1620-30', venivano dimostrati esciti da quel gruppo Salini-Crescenzi-Gobbo, sulla cui specifica attività di pittori di 'natura morta', il Baglione, nelle sue *Vite* — 1642 — chiaramente si era intrattenuto. Riprendendo ora l'argomento, mi par giusto ricordare come, nel saggio, la sicura convinzione che essi non potessero oltrepassare l'estremo del '25, anno, appunto, di morte del primo dei tre, il Salini), veniva dilatata fino al '30, solo per tener aperte eguali possibilità a tutti e tre i componenti quella prima 'banda della natura morta'.

Due anni dopo — 1952 — Ch. Sterling, raccogliendo e allargando in volume la storia da lui tentata con la 'Mostra' dell'Orangerie, al capitolo: 'L'Italie: de la sérénité caravagesque au lyrisme baroque', ribadiva l'importanza dei due inediti ed in margine ad essi, annotava: 'le sensualisme baroque, commence à entamer cette rigueur des formes où l'esprit trouvait sa satisfaction'. Che era un modo di dilatare il presentimento napoletano, letto nei due dipinti dal Longhi. Questi, infatti, nel suo saggio, aveva scritto: 'qualche divagazione troppo insistita nei tralci, e la pienezza vitale fin scoppiante' sembrano 'qua e là presagire l'abbondanza dei napoletani'.

Oltre il dono di poesia, l'importanza dei due inediti si dichiarava dunque nell'essere essi quasi mediani, tra la semplice e suprema verità della 'natura morta' del Caravaggio e lo sperpero incredibile della 'natura morta' barocca: lasciando desiderare che nuove allogazioni permettessero di ottenere più spie sul modo in cui quel passaggio, dal semplice 'vero' all'incredibile 'sperpero', era avvenuto e sulle sue eventuali ragioni.

Un fortunato ritrovamento mi offre oggi la possibilità di procedere oltre nella chiarificazione di quel momento,

diciam così, di passaggio, e di far uscire dalla 'banda', la prima, sicura fisionomia: nientemeno che quella di Mao: il nemico cioè del Caravaggio: lo 'spione becco' del gran processo artistico del '3: quello le cui pitture erano — a detta del Merisi — 'pitturesse'¹.

Della conoscenza di queste tre stupende 'nature morte' /tavole 21-23/ sono debitore a E. Malagutti, che volle mostrarmele quand'esse erano ancora da pulire: naturale che, subito, all'uno e all'altro, sembrassero da allogare all'anonimo romano, proposto, appunto, dal Longhi. Ma la successiva pulitura, ci permise di precisare anche meglio, quando, sulla cesta che, nella seconda tela, per il troppo carico di frutti e fiori, quasi si sfascia, apparve una sigla intrecciata ma chiarissima: T S: la sigla cioè di 'Mao': il cui nome, al secolo, fu appunto Tommaso Salini: sigla che qui riproduco in particolare, per maggior precisione e per un eventuale, più utile servizio /tavola 24/.

Per quanti ricordano i dipinti presentati da R. Longhi, non sarà poca sorpresa constatare, come in due dei presenti, si ripeta pressoché alla lettera, la parte sinistra /tavole 21, 23/: tanto da far pensare che il pittore si sia servito, per queste nuove edizioni, degli stessi spolveri. Ma passando, come si deve, da questa prima sommaria constatazione, a un riscontro più attento, nessuno mancherà di reperire le varianti che pur leggerissime son tuttavia presenti, varianti che per essere d'ogni particolare, finiscono con l'interferire, variandone appunto il senso, sul totale dell'opera.

Ora, da un tale riscontro, l'impressione che si ricava è che, pur essendo restato ogni particolare, quasi esattamente, al posto che occupava nella prima edizione, qualcosa nell'interno, direi nella sostanza, dei frutti, delle verdure e dei fiori, è mutato.

Chi non vedrà ad esempio, che le foglie han cominciato ad arricciarsi sui bordi? Che i grappoli dai tralci, e gli acini dai grappoli, han preso a pender con più greve stanchezza? Che, dentro il vaso, i petali dell'ibisco, si son come snervati e hanno inclinato il loro colore ancor più verso la malva e la viola? E che, dappertutto, corre il sospetto che grasse e dense gocce di linfa stiano per stillar dalle polpe?

L'impressione è dunque che dalle precedenti edizioni a queste, il tempo si sia inoltrato: e che frutti, fiori e verdure, come conseguenza di un più lungo decubito, abbiano protratto la loro maturazione e la loro fioritura, sì da estenuar, quasi, la loro forza.

Se però tutto questo si fosse ridotto ad esser soltanto un mutamento di stadio osservativo, se la qualità della pittura, insomma, fosse rimasta, nel contempo, eguale (cioè 'scoppiante', ma pur sempre solida e tenuta), poco porterebbe a un'operazione critica. Molto invece porta, constatare come sia proprio il mutamento di qualità della pittura a realizzare quelle varianti nei fiori, nei frutti e nelle verdure.

In questi nuovi esemplari infatti, essa, paragonata a quella degli esemplari già noti, dimostra uno stadio di più avanzata mutevolezza della sua sostanza, la quale comincia, qui, a sgranarsi: e così come la scorza dei frutti, per la troppa maturazione si sta spaccando, la sua scorza plastica comincia a scindersi e a segmentarsi. La pennellata allora, non scompare più come in quelli dentro la realizzazione oggettiva e 'stringata' dei singoli particolari, ma si libera, ora alzandosi, ora deprimentosi acquistando in questa sua nuova libertà poteri tattili e olfattivi che, a quel tempo, dovevano risulter davvero inconditi. Di conserva anche le luci, mutano il loro modo di porgersi: non coincidono più con i culmini di positura degli oggetti, ma si raggrumano in colpi di pennelli, in virgole concentriche, in cediglie veloci e improvvise: ovvero dimorano nella polpa medesima degli oggetti, golose di partecipare al corrompimento mostoso e da lì diffondersi, dando all'aria il peso e la gravezza che son propri dei disfacimenti estivi.

Se ora, arrivati a questo punto, passiamo dalle parti ripetute alle parti aggiunte, la 'maturazione inoltrata' non tanto degli oggetti, quanto degli intendimenti del pittore, ci si fa innanzi con ancor più evidenza: ch  essa va addirittura a minacciare e a corrompere il senso, nelle parti ripetute ancora esatto e oggettivo, del piano su cui le 'nature morte' poggiano (cio  un lungo e massiccio tavolone) per tentarne una dilatazione fantastica: dilatazione della quale neppure il pittore   forse in grado di afferrar bene il portato, ma che tuttavia esiste. Non   infatti gi  roccia, quella su cui si arriccias il ramo di prugne e si sfasciano le arance? E non   gi  lontano in un paese imprecisato, quello in cui affonda la cesta, colma di mele granate?

Il baluginar di sfregature rossastre, da tramonto tempestoso, nell'una e il tono di terra carica e scottante nell'altra, lasciano pensare che, al punto dell'innesto delle parti nuove sulle antiche, il pittore abbia cominciato a intravedere, oltre il tavolo, qualche nuovo miraggio, qualche nuova via, per cui 'disambientare' o 'ambientar in fantasia' (che   lettura pi  giusta) le sue 'riunioni vegetali'.

Come il Salini abbia potuto giungere a questa 'ambientazione di fantasia', improvvisa e inaspettata, dato il modo con cui fino a quel punto la 'natura morta' era stata condotta, si può forse comprendere, qualora dai due esemplari, diciam così, laterali, della terna, si passa a quello che abbiām posto come centrale [tavola 22/], non tanto perché offre la certezza della sigla, né per essere il più potente, ma perché manifestamente rivela uno stadio, ancora e al massimo concreto, della poetica dell'autore. Tant'è vero che a nessun occhio attento sarà sfuggita la sua maggior connessione, intendo come qualità di pittura, con gli esemplari prodotti dal Longhi, dai quali ne è, per contro, compositivamente il più diversificato.

Come se il Salini, ideata e eseguita questa prima tela, secondo l'uso di lavorare a coppie, a terne, comunque a gruppi, uso che nel tempo, per questo 'genere' era pressoché sacramentale (e che il Caravaggio non v'abbia minimamente aderito, dice assai sulla interezza 'moderna' del suo pensiero), l'avesse poi contornata delle due laterali, variandole da altre già note, solo nel punto in cui la mutata dimensione lo esigea. Ora fu proprio in quel punto, magari di soppiatto, magari, come credo, di soprassalto, che il pittore liberò il suo nuovo estro, offrendoci il primo 'presagio' barocco di paesaggio, che la 'natura morta' caravaggesca vedesse, dopo il Caravaggio: un presagio che è poi quasi un evento.

È possibile trovar qualcosa che ci aiuti a comprendere come tale estro possa essersi, nel Salini, liberato?

Un passo della *Vita* del Gobbo, scritta dal Baglione, può venirci, a questo punto in aiuto: precisamente là dove il cronista fa aperto cenno all'esplicita attività del Gobbo quale 'paesaggista': 'diedesi inoltre a far paesaggi — scrive il Baglioni — e ponendovi particolare cura, molto bene li conduceva'.

Vero è che l'accento al paesaggio è diviso, per la precisione, segue quello alla 'natura morta': ma è proprio abusivo pensare che tra l'uno e l'altra si sia potuta dare qualche simbiosi? Io non dico che il Gobbo, tra 'verdura' e 'verzura', potesse aver già fatto qualche immaginifica confusione, ma che qualche comunione l'avesse tentata, qualche 'ambientazione', per esempio, di quella in questo, ecco, non saprei negarlo. Anche perché la storia avvenire della 'natura morta' meridionale, così come chiede un suo precedente d'oggetti, che ha trovato, chiede un suo precedente d'ambientazione, che forse qui incomincia a trovare.

Così, se non abbiām letto male, la qualità di pittura, le notizie e le date, inducono, come a collocare gli esemplari prodotti dal Longhi verso il '20, così a pensar questa terna sul colmo di attività concesso al Salini, ossia sul '25: da quella data, tenuto buono il decennio successivo per il Gobbo (anche lasciando da parte il Crescenzi, non solo perché emigrato in Spagna, ma perché le notizie del Baglione ce lo mostrano pittore di 'natura morta' occasionale, e comunque un po' sempre in sospetto di prestidigitazione, con quel suo essere, architetto, decoratore, paratore, e non so quante altre cose ancora) arriviamo al '35 che è già anno buono per prender atto delle date dei napoletani.

Nel '32 infatti, come ha rilevato il Causa — 1951 — il Porpora entra nello studio di Giacomo Recco. Quanto all'altro Recco, autore di nature morte, egli ebbe, come si sa, un'educazione 'in Lombardia', dove s'era espanso 'un altro filone post-caravaggesco' (quello dalla 'Canestra', come questo dal 'Pospasto'): la cosa è a tal punto suggestiva che, prima, con qualche riserva, il Causa, poi lo Zeri — 1952 —, pubblicando una natura morta musicale, invero di molte lusinghe, pensarono a un suo alunnato presso il Bettera (sciogliendo, in quel modo, anche l'enigmatica Bettina, indicata dalla tradizione, come maestra del Recco). Ora, per dissipare ogni dubbio, convien dir subito che le date non possono tornare, nascendo il maggiore dei due Bettera, solo nel '39², cioè sette anni dopo il Recco. Allora, essendo conveniente ripiegare, in quella direzione, sul solo Baschenis, e forse, sia pure con la recente retrodatazione al '7 della nascita³ soltanto in un rapporto di contatto, presso chi altri mai si può pensare il Recco 'studente', in Lombardia?

A parte il caso del Panfilo, forse troppo laterale, a parte tutta la pleiade 'di nomi la maggior parte di pittori ignoti a tutti, sin anco a' milanesi', di cui parla in proposito il Rovani — 1874 — e in cui potrebbe esser caduta anche la Bettina, non sarei alieno da pensare che egli potesse aver frequentato qualche atelier campestro (Vincenzo, morto intorno al '93, fu infatti prolungato assai più di quanto comunemente si creda, nei suoi abbondanti imitatori). Lì appunto egli poté veder realizzato una prima volta, seppure in chiave di semplice cronaca, quel rapporto 'natura morta'-'paesaggio', cui si concederà, maturando, la sua fantasia. Per quanto poi riguarda certi lussi complicati, certe ambigue analogie, chissà che non l'abbia toccato, sempre in Lombardia, la 'natura morta' anatomica dell'Arcimboldi.

Dico questo, ben sapendo che la grande lacerazione barocca, nel corpo della verità caravaggesca, quanto a 'natura morta', fu proprio la nostra banda a compierlo, nella persona ora certa del Salini e in quelle che, dalle opere attendono la certezza, del Gobbo e del Crescenzi. Infatti, da questa terna del Salini che, paragonata agli altri due esemplari già ne arca la carriera in parabola, non cominciano a calare, insieme ai primi effluvi, così forti da divenir straordinari, e alle prime compiacenze tattili e olfattive, anche le prime brezze della grande 'folata barocca', nella quale, giustamente, il Longhi disse che la 'natura morta', verrà poi travolta?

NOTE

¹ Su Tommaso Salini, nel tempo intercorso tra la proposta del Longhi e questa conferma, oltre alla ripresa dello Sterling, è uscito un saggio, a firma di Luigi Salerno ('Commentari', anno II, fasc. I, gennaio-marzo 1952). L'esibita ignoranza del saggio Longhiano faceva relegar in chiusa ogni accenno a una eventuale, possibile scoperta di sue 'nature morte'. Tuttavia, pur considerando il saggio come deliberatamente rivolto a scoprire le opere dell'altra produzione, quelle cioè della prima fase, se, come tutto lascia credere, la carriera del Salini si ripartì in due tempi, il contributo che esso reca patisce d'avarizia.

Di quattro opere in cui vien fatto consistere, scartatane una (il 'S. Tommaso da Villanova') che, come vuole lo stesso Salerno, è una copia, e per di più copia da opera d'altra generazione, quella del Brandi, e riportate altre due ('I Santi Quattro Coronati' e il 'Battesimo') negli ambienti del Caravaggio riformato — l'uno attorno al Rustici, l'altro attorno al Fiasella — dove il Longhi li aveva, con giustezza, collocati (rispettivamente nel '28 e nel '43) non rimane che il 'S. Nicola da Tolentino': dove è più di un sospetto di 'sbattimento' alla macchia, e gigli e foglie che si sarebbero potuti utilmente confrontare con le 'nature morte' non tanto vagamente proposte dal Longhi. Cosa che, naturalmente, il Salerno si guarda bene dal sospettare. Figurarsi dunque se gli si poteva chiedere un riferimento alla deposizione che, nel processo del '3, fece Filippo Trasegni dove, in congiunture drammatiche, ma proprio a proposito del Salini, si discorre apertamente di figure più o meno 'sbattimentate'.

Nessuna considerazione merita, infine, la proposta di spostare verso il Salini il gruppo dello Spadarino. Infatti niente può essere pensato di più lontano dal silente tema colloquiale, che è il centro poetico di quel gruppo, del tripudio di linfe e vegetazioni che è nelle 'nature morte' di Mao, non dico come oggi, attraverso il presente ritrovamento, possiamo conoscerle, ma come il Baglione 'per verba' ce le aveva descritte e il Longhi 'per facta' preannunziate.

² Circa il Bettera, e i suoi eventuali rapporti con la 'natura morta' meridionale, conviene invece ricordare che egli operò, e per un certo periodo, a Roma, anche se non sappiamo con precisione quando. Infatti, come fa presente l'Angelini — 1942 — una sua opera (Brugherio -

Coll. Venino) reca la firma, in proposito, chiarissima: 'Bartolomeo Bettera f. in Roma'.

³ In 'Commentari' (anno IV, fasc. IV, ottobre-dicembre '53) M. Biancale lamenta che, dando la notizia di tale retrodatazione, il 'Catalogo' della Mostra de 'I pittori della realtà in Lombardia' — 1953 — non abbia fatto cenno alcuno a cose analoghe contenute nel suo studio baschenisiano del '12. Infatti: nel '12 il Biancale segnalava l'incongruenza in cui il Tassi era incorso mettendo a scuola del Salmeggia, del Cavagna e dello Zucco, pittori morti tutti tra il '26 e il '27, un pittore nato nel '17, e niente più: il catalogo invece, basandosi su quell'incongruenza e sul procedere, subito parallelo, del Baschenis e del Ceresa (che è del '9), proponeva di retrodatare la nascita, appunto, al '7. Cose simili, in verità, purché si distingua metodologicamente la distanza che corre da una semplice constatazione d'incongruenza a una ipotesi e rilevante che, da quella incongruenza, si prova una correzione effettiva dei termini cronologici del Baschenis.

Documenti sulle nature morte di Tommaso Salini e Tommaso Campana.

Archivio Segreto Vaticano - Fondo privato Borghese.

Volume 7992 - Registro dei Mandati - Conti Artigiani:

P. 135, N. 455: 'A Tomaso Salini sc. novanta mta per il prezzo di 12 quadri di fiori comprati per servitio nostro. Con ricevuta pagherete sc. 90. 8 gmbre 1619'.

Purtroppo nulla è rimasto alla Borghese, ma il fatto che quadri di fiori non siano mai nominati negli Inventari, né mai vi compaia il nome di Tomaso Salini, fa pensare che Scipione Borghese li avesse ordinati per farne subito dono.

Nello stesso registro c'è un altro pagamento che mi sembra interessante per la storia della 'natura morta' e che, perciò, trascrivo:

P. 135, N. 456: 'A Tomaso Campana pittore sc. sessanta mta a Conto di diversi quadri di pittura d'Animali e pesci che fa per il Palazzo della Nra Villa di Mondragone. Con ricevuta pagherete. Di Monte Cavallo q^o di 8 gmbre 1619 sc. 60'.

Si tratta evidentemente del bolognese allievo di Ludovico e di Guido. Non era noto fin qui come pittore di nature morte.

(P. della P.)

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un affresco di Pietro da Montepulciano.

Le ricerche moderne hanno notevolmente accresciuto le conoscenze sul pittore Pietro da Montepulciano.

I vecchi scrittori d'arte lo chiamavano Pietro da Recanati¹ e fu Umberto Gnoli² a trovare la sua vera patria, avvicinando per primo e dicendo opere della stessa mano una 'Madonna' del Metropolitan Museum di New York, proveniente dalla Chiesa dei Camaldolesi a Napoli, firmata:

'Petrus Dominici de Monte Politiano pinsit MCCCCXX', *Pietro da Montepulciano* ed una 'Madonna e Santi', già nella Chiesa di S. Vito a Recanati, oggi conservata nella Pinacoteca Civica della stessa città ³.

Un polittico della Cattedrale di Osimo ⁴ ed un altro già all'Istituto dell'Addolorata di Potenza Picena ⁵ si aggiunsero alle due prime tavole per evidenti affinità stilistiche. Più tardi il Longhi convalidò l'attribuzione a Pietro di una 'Incoronazione della Vergine', oggi nella raccolta Kress di New York ⁶.

Il Berenson credette, ma in modo dubitativo, opera giovanile del nostro pittore una 'Madonna della Misericordia' a Cherbourg ⁷, aggiunse, come probabile, una 'Madonna, quattro Santi e angeli' della Pinacoteca di Macerata, che oggi risulta con certezza di Giacomo da Recanati, una 'Madonna con i Santi Francesco ed Antonio Abbate' della Pinacoteca di Perugia e gli affreschi a Riofreddo presso Tivoli ⁸.

Lionello Venturi suppose molto affine al suo stile la decorazione a ricami sul piviale di Papa Gregorio XII ⁹ ed il Van Marle gli attribuì le otto tavolette della 'Vita di Santa Lucia' della Pinacoteca di Fermo, oggi più sicuramente assegnate a scuola veneziana e precisamente a Jacobello del Fiore ¹⁰. Altra attribuzione discutibile del Van Marle fu quella del 'Crocifisso' della Chiesa dell'Angelo, pure a Fermo ¹¹.

Il Constable nel 1929 disse della stessa mano della tavola di New York una scadente 'Madonna' della collezione Woodward di Londra, che ripete di quella lo schema iconografico, ma in maniera assai superficiale e con varianti; opera certamente di bottega, e neppure attribuibile, come invece affermò il Serra, ad Arcangelo di Cola ¹².

Pasquale Rotondi, a cui si debbono gli ultimi studi sull'artista, aggiunse a questo indice, da noi rapidamente ripercorso, un gruppo di affreschi in una cappella del Monastero di S. Nicolò ad Osimo, confermò il 'Crocifisso' di Fermo, e, istituendo un confronto fra le varie opere conosciute, fissò con maggior precisione una datazione di esse.

Il primo dipinto sicuro di Pietro, esclusa la 'Madonna' di Cherbourg, assai dubbia, sarebbe così la 'Coronazione' illustrata dal Longhi, cui seguirebbe il polittico di Osimo, datato 1418; quasi contemporaneo sarebbe il polittico di Potenza Picena; seguirebbero gli affreschi di S. Nicolò di Osimo, la 'Madonna' del 1420 a New York, il polittico del 1422 in S. Vito a Recanati.

Pietro da
Montepulciano

Le altre opere attribuite lasciano, come già disse il Serra ¹³ molto perplessi; mentre non mancarono sviste ed inesattezze palesi, quando le indagini erano agli inizi ¹⁴.

Il Longhi, nell'articolo sopracitato, qualificava Pietro da Montepulciano, 'nel suo grado una personalità di certo spicco' e si augurava la riscoperta di altre opere che ne elevassero ancora la considerazione.

Il mio compito odierno, su quella traccia, è di presentare un nuovo numero certo del pittore.

A Recanati, nella casa parrocchiale della vetusta chiesa romanica di Santa Maria di Castelnuovo, assai nota anche per l'adorno portale di Nicola d'Ancona e altre notevoli opere d'arte, si trova in buon stato di conservazione, nella parete di una camera appartenente al Priore, questo affresco di 'Madonna col Bambino', già notato come opera del Quattrocento nella *Guida di Recanati* dello Spezioli ¹⁵ /tavole 25, 26/.

Le qualità indubbie del dipinto non sfuggirono al gusto di Biagio Biagetti, da cui mi venne — amo rammentarlo — l'invito a questo breve studio; dopo che l'opera, anche per trovarsi in luogo privato, mi era sfuggita molti anni fa, nella compilazione di uno studio indicativo sulle opere quattrocentesche di Recanati ¹⁶.

La 'Madonna' recanatese siede su un prato fiorito, di fronte ad uno zendado che pende dall'alto e che due angeli volanti, con sopravvesti di color verde tenero e capigliature biondo-rossastre, tengono disteso ai lati di Lei.

Il manto azzurro cupo della Madonna scende dal capo giù per le spalle e si posa in pieghe largamente sinuose sul terreno, mostrando il risvolto adorno di pelliccia. Sui capelli della Madonna è un velo bianco.

Il Fanciullo, pur esso biondo, ha al collo un vizzo di coralli con cornetto e stringe nella mano destra un uccellino. Volge verso il basso il capo e lo sguardo, sì da far presumere, come (per citare due soli esempi), nella 'Madonna' di Jacopo Bellini al Louvre o in quella di Ottaviano Nelli a Gubbio, la presenza 'a latere' della figura di un committente in adorazione: sebbene nessuna traccia ne resti, né sia d'altronde possibile immaginare che l'affresco si estendesse ancora in larghezza, ciò che avrebbe posto il devoto fuori della portata dello sguardo del Bambino ¹⁷.

Si tratta perciò probabilmente di una preferenza formale che si continua dopo dissociata dal motivo originale; e la probabilità è accresciuta da chi osservi che nella 'Ma-

donna' di New York lo stesso motivo trova la sua soluzione *Pietro da Montepulciano* raffigurando la cascaggine del Bambino sul punto di appi-
solarsi /tavola 27/.

Nella parte superiore sono due stemmi a forma di scudo, abraso il primo, mentre nel secondo si scorgono ancora, chiaramente, le zampe posteriori e la coda di un leone; più probabilmente il leone rampante dell'insegna comunale di Recanati, non quello che attraversa la scacchiera dello scudo gentilizio del Vescovo Nicolò delle Aste¹⁸.

La composizione è racchiusa in basso da un fregio architettonico a dentelli di color rosato, sotto cui potrebbero forse anche trovarsi, rimosso l'intonaco, l'epigrafe dedicatoria, la data e la firma.

L'aspetto del gruppo centrale ha ancora un sapore grave ed arcaico per il fermo contorno che lo circonda e fa rammentare le rigide icone di un Nuzi o di un Ghissi; ma questo effetto monumentale comincia ad essere sfiorato da un primo soffio d'aura gotico-internazionale che ventila lievemente le vesti degli angeli, ne rende guizzanti le ali e muove in più molli onde e volute i bordi del manto della Vergine.

L'attribuzione dell'affresco a Pietro di Domenico non è, per verità, difficile da un riscontro anche sommario con le opere certe dell'artista, soprattutto con la pala di San Vito e con la tavola di New York, e perciò ci asteniamo dall'elencarne tutti i particolari.

Nulla emerge purtroppo dalle circostanze storiche, per la datazione dell'affresco; troppo fiavole appiglio sembrandomi il fatto che sia la tavola di New York che l'affresco provengano da conventi di Camaldolesi¹⁹; ma l'uno a Napoli, l'altro a Recanati: distanza troppo lunga, anche se non sia da escludere che l'opera di Napoli sia stata spedita o portata dalle Marche molti secoli prima dell'altro viaggio, assai più lungo, che l'ha condotta in America.

Circa poi la collocazione più verosimile dell'affresco entro l'esiguo drappello di opere del maestro, e nei brevi termini che le delimitano tra il '18 e il '22, mi pare pacifico ch'essa sia anteriore al fare più mosso e fiorito del politico di San Vito e dalla paletta di Napoli e si trovi più a suo agio accanto alla Vergine del politico di Osimo²⁰, mentre il 'modus pingendi' e l'afflato ispiratore non divergono molto dalla 'Coronazione' Paolini, proprio per la scioltezza che, pure nella severità arcaica dello schema, sa esprimersi in un 'diluio magnifico e luminoso'.

Mi auguro, infine, che la qualità dell'affresco porti ai

Pietro da Montepulciano provvedimenti (distacco, accorta pulitura, nuova collocazione) che ne avvantaggerebbero la conservazione e un più comune apprezzamento.

Irnerio Patrizi

NOTE

¹ Vedi: Amico Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* (Macerata, 1834), tomo I.

² Umberto Gnoli, *Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, 'Boll. d'Arte del Min. P. I.' (1922), anno I, serie II, n. 12, pp. 574-80.

³ Reca la scritta seguente: 'hoc op. factum fuit tpr doni fransci ppiti sci viti MCCCCXXII - Petrus pisit'.

⁴ Reca la scritta: 'hoc op fec. fieri dna Katerina uxo qud d. Antonii Fanelli d. aux (imo) MCCCCXVIII'.

⁵ Pasquale Rotondi nel suo libro: *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da S. Severino, Pietro da Montepulciano, e Giacomo da Recanati* (Fabriano, 1936), a pag. 109, dà notizia dell'esistenza nell'archivio Arcivescovile di Fermo, di un documento che afferma la provenienza di questo polittico dalla Basilica di Loreto. Il Rotondi ritrovò anche la figura di un S. Giovanni Evangelista entro una tavola cuspidata, unico pannello di una serie che formava, come nel polittico di Osimo, la cimasa del dipinto.

⁶ Roberto Longhi, *Una Coronazione della Vergine di Pietro di Domenico da Montepulciano*, 'Vita Artistica' (genn. 1927), anno II, n. 1, pp. 18-20.

⁷ B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento - Catalogo ecc.* (trad. Cecchi), Hoepli, Milano 1936, p. 392.

⁸ Particolarmente il soffitto ove è dipinto un Cristo in gloria fra Angeli, datato 1422. Adolfo Venturi lo attribuì, dubitativamente, ad Arcangelo di Cola. Vedi anche: A. Colasanti, *L'Aniene* (Ist. It. Arti Grafiche), pp. 71, 73 e, per le riproduzioni, pp. 57, 63.

⁹ Sono frammenti di un piviale cuciti in altra stoffa meno antica (vedi: L. Serra, *op. cit.*, e L. Venturi, *A traverso le Marche*, 'L'Arte', 1915, XVIII, p. 20). Rappresentano figure di Santi e nel centro l'Incoronazione della Vergine ove è più palese la vicinanza con Pietro. (Confr. anche la Coronazione Paolini).

¹⁰ Vedi A. Colasanti in: *Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo* ('Boll. d'Arte', 1908, p. 244). L'attribuzione a Jacobello del Fiore è dovuta al Berenson ed è stata confermata dal Longhi ('Pinacotheca'). Chiarita dal Rotondi che trovò nel rovescio di una delle tavolette l'immagine frammentaria di una S. Lucia, assai simile alla Giustizia di Jac. del Fiore (Venezia, Accademia). Il Longhi ha ribadito recentemente l'attribuzione in: *Viatico a cinque secoli di pittura veneziana*, p. 8 e a p. 50 (nota 20 alle tavole). Vedi anche: Pietro Zampetti, *Catalogo della Mostra della pittura veneta nelle Marche*, 1950, pp. 16, 17.

¹¹ Già citato dal Colasanti in: *Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo* ('Boll. d'Arte', 1908, p. 244), e nel volume su Gentile da Fabriano (Bergamo, 1908, p. 84, riprodotto a p. 142). Il quadro è difficilmente apprezzabile per ritocchi e l'intera ridoratura del fondo. Subì, anche per questo, varie attribuzioni; ci sembra trovare in esso affinità stilistiche con Crocifissi coevi di scuola bolognese, e sarebbe utile approfondire, in questo senso, la ricerca.

¹² L. Serra, *op. cit.* L'articolo del Constable, intitolato: *An Umbrian Pietro da Puzzle* è nella rivista 'Pantheon' (1929), III, pp. 26-28. Riporto, sulla *Montepulciano* tavola Woodward il giudizio favoritomi, per iscritto, dalla grande cortesia di R. Longhi:

'La Madonna Woodward, illustrata dal Constable è una variante più grossolana del quadro del Metropolitan. Essendo restauratissima nelle figure, non si può dire se fosse del Maestro stesso. In ogni caso è da escludere che possa essere di Arcangelo di Cola. Anche i nimbi degli angeli sono più marcati e artigianeschi che nel quadro di New York'.

¹³ L. Serra, *op. cit.*

¹⁴ Adolfo Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII, parte I, p. 183 e segg.) attribuisce, per es. a Pietro, una Madonna nel Duomo di Recanati, che è invece di Giacomo di Nicola e la pala di Montecassiano egualmente di G. di Nicola; il Berenson, che assegna al Nostro una Madonna e quattro Santi (i Santi sono invece cinque), della Pin. Civica di Macerata, anch'essa di Giacomo, e lo Gnoli (*art. cit.*), che menziona una tavola del 1442 a S. Flaviano nelle Marche, equivocando un paese che non esiste col nome del Santo a cui è dedicato il Duomo di Recanati.

Nello stesso Duomo 'può bene essere di Pietro', dice il Venturi (*op. cit.*), 'un frammento della Madonna col Bambino, ad affresco, all'entrata della Torre'. Più che di Pietro, della sua scuola, a nostra opinione.

¹⁵ Vedi: Vincenzo Spezioli, *Guida di Recanati* (Simboli, Recanati 1898), a p. 152, ove sono anche citati e sempre detti genericamente del Quattrocento altri affreschi nel soffitto della Chiesa (un S. Biagio e una Santa), stimati della stessa mano, che mi sembrano di interesse assai scarso e di qualità diversa ed inferiore. Forse un riflesso dell'arte di Pietro è da vedersi in un Ecce Homo, assai sciupato, di iconografia simile a quello al centro della predella del polittico del 1422, e che si trova da poco murato nella stessa chiesa di Castelnuovo, nella Cappellina del Sacramento. Le camere del Priore facevano parte dell'antico Convento ove risiedevano i monaci Camaldolesi, provenienti da Fonte Avellana.

¹⁶ Vedi: Innerio Patrizi, *Le grandi orme dell'arte del Quattrocento a Recanati* (Simboli, Recanati 1928).

¹⁷ Vedi anche, come altro esempio fra tanti, la Madonna e Santi (Ferrara, Pinacoteca), dei frescantì di Casa Pendaglia. Ma gli angeli e i due stemmi concludono con tanta bilanciata simmetria l'intera composizione, da sembrare strano supporre un'inquadratura diversa.

¹⁸ Il forlivese Nicolò delle Aste fu Vescovo di Recanati e Loreto dal 1440 al 1469; il suo caratteristico stemma: un leone che si inerpica su una scacchiera, trovasi scolpito nel sarcofago del Beato Marcolino da lui commesso al Rossellino nel 1458 (Museo di Forlì); nei fianchi del sarcofago della sua tomba del Duomo di Recanati. Altro stemma in pietra, portato da Monaldo Leopardi nel suo palazzo, era un tempo a fianco dell'epigrafe del 1450, che testimonia nella Chiesa di S. Maria di Varano, sempre a Recanati, la fondazione del Convento dei Minori Osservanti. Ma dubito che lo stemma dell'affresco sia quello del grande Vescovo romagnolo, protettore d'artisti, perché in tal caso la datazione, troppo inoltrata, non tornerebbe più coi limiti della supponibile attività di Pietro da Montepulciano.

¹⁹ *Guida* dello Spezioli, già cit., p. 151. 'Vi risiedevano i Monaci Camaldolesi ed era granica del Monastero della Fonte Avellana. Li Monaci Avellaniti restarono lungamente in questa Chiesa e vi si vedono anche nel 1456' (Monaldo Leopardi, *Serie dei Vescovi di Recanati*, Monici, Recanati 1828).

Pietro da Montepulciano ²⁰ Di qualità anche meno alta mi sembra il polittico di Potenza Picena, tanto da farvi supporre parti di collaborazione; sempre a Potenza Picena, nelle chiese di S. Maria della Neve e nella chiesa delle Grazie sono in affresco due Madonne col Bambino, la prima con angeli, delle quali si sono solo accorti scrittori locali. Benché assai guaste da ritocchi sembrano potersi riferire alla scuola di Pietro. Vedi, ad ogni modo: Padre Nazzareno Pistelli, *La Vergine delle Grazie venerata nel suo santuario di Potenza Picena* (Mario Corsi, Civitanova 1943).

A P P U N T I

La Mostra storica nazionale della Miniatura a Roma.

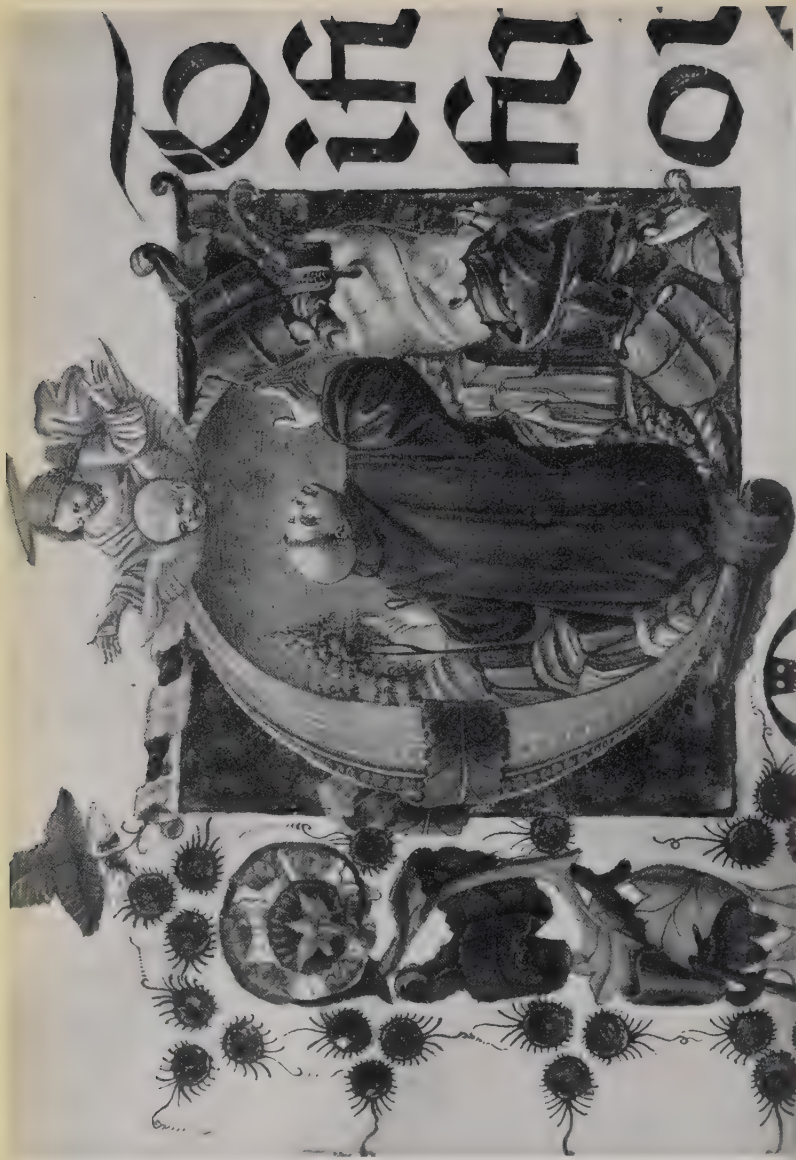
Una rassegna della 'Mostra storica nazionale della Miniatura', ricca di ben 748 codici, deve limitarsi per ora ad osservare in qual modo sia stato attuato concretamente il programma sottinteso nel titolo, riservando giudizi particolari sulle opere esposte — per la loro stessa natura — ad un momento successivo, cioè a quando sarà data l'opportunità di prenderne conoscenza diretta e completa. Che se gli organizzatori della Mostra dichiarano fin dall'inizio di voler incoraggiare, in tema di studi, piuttosto che 'indagini contenutistiche ed erudite', certi auspicati 'approfondimenti storico-artistici', è indubbio che anche questi non potranno non avvantaggiarsi di un esame meno superficiale ed approssimativo; l'unico, purtroppo, permesso dalle circostanze nelle mostre di manoscritti, specialmente quando esse siano concepite — giusta le parole del Ministro della P. I. — soprattutto come 'rivelazione di... ricchezze', che, 'ove occorra', si possono 'far conoscere', oltre che 'gelosamente custodire'. E qui davvero, prima ancora di altri più precisi appunti, si imporrebbe come problema di base la disanima della convenienza e utilità di simili iniziative, dal doppio punto di vista del pubblico degli studiosi e del pubblico medio.

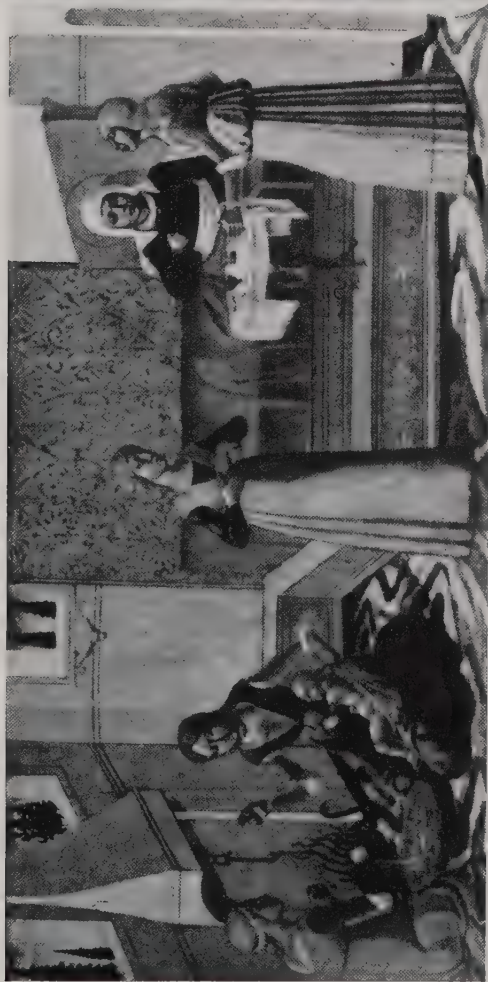
La breve Premessa al Catalogo della Mostra romana non manca di fornire qualche indicazione a questo scopo, formulando in tanti punti distinti i criteri seguiti dagli organizzatori: così volendo chiarire in sintesi — si pensa — una linea critica secondo cui il visitatore possa intendere le ragioni della Mostra stessa. Che è stata concepita — si dice — nell'intento di 'promuovere e potenziare gli studi di storia della miniatura', e anzi col proposito di dar loro un nuovo indirizzo, che finalmente riesca a 'porre in evidenza i valori dello stile, e pertanto le personalità di primo piano che attesero alla decorazione del libro, a somiglianza di quanto si è fatto e si fa per la pittura, ma non si è fatto né si fa abbastanza per la miniatura'. A questo fine si è voluto 'presentare un materiale di studio in gran parte inedito, ovvero non adeguatamente, sempre, studiato', non tralasciando tuttavia, accanto ad obbiettivi così stretta-



- Benvenuto di Giovanni: 'Salomone' (miniatura)

Cava dei Tirreni, Badia della Trinità





19 - Benvenuto di Giovanni: 'Nascita del Battista'

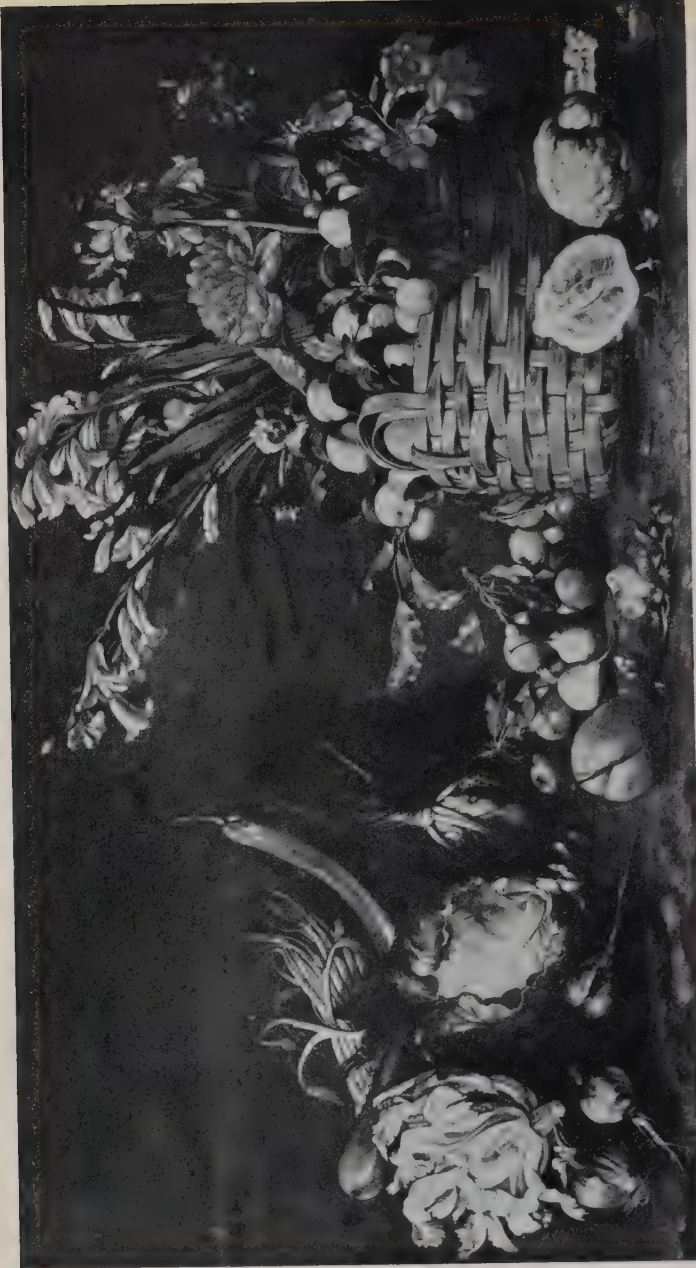


Già a Londra, race. privata





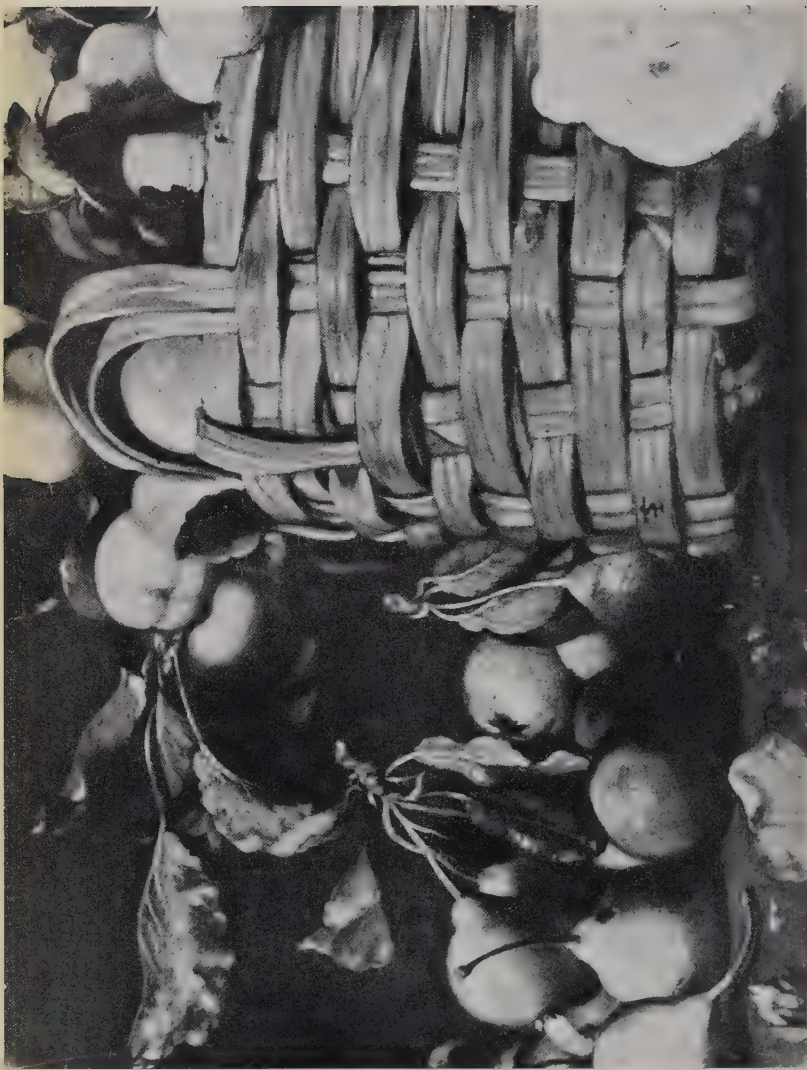
21 - Tommaso Salini: 'Natura morta'



22 - Tommaso Salini: 'Natura morta'



23 - Tommaso Salini: 'Natura morta'





*Pietro di Domenico da Montepulciano:
'Madonna col Bambino'*

Recanati, Santa Maria di Castelnuovo



26 - *Pietro di Domenico da Montepulciano:*
'Madonna col Bambino' (particolare)

Recanati, Santa Maria di Castelnuovo



Pietro di Domenico da Montepulciano:
'Madonna col Bambino e Angeli'

New York, Metropolitan Museum



28 - Arte francese Sec. XII: il pannello dei 'Re'

Torino, Museo Civico

mente scientifici, uno scopo più generale: quello di 'divulgare anche in Italia', come 'presso le altre nazioni civili', la conoscenza della miniatura. Essendo infine non solo 'nazionale', cioè basata sulle risorse offerte dalle biblioteche italiane, ma anche 'storica', la Mostra dovrebbe inoltre 'stimolare comparazioni con la pittura... e pervenire a tracciare una storia del gusto'.

Gli studi sulla miniatura sono ormai passati da lungo tempo oltre la fase di pura ricerca erudita, sono anzi essi — è vero: comunemente troppo poco noti — a offrire oggi l'esempio di un tipo di storiografia di interesse eccezionalmente attuale, perché tenuta a includere, in modo assai più stringente e dichiarato di quanto non avvenga in altri campi, un'indagine più vasta e complessa su problemi di cultura nel senso più lato, senza la quale la sola indagine stilistica può risultare priva di base, puramente formale.

Tale indirizzo, dai tempi del Wickhoff fino ai più recenti studiosi, ha avuto come risultato una serie di ricerche che hanno portato chiarimenti essenziali su alcune delle questioni maggiori della storia dell'arte (basti ricordare, per tutti, certi problemi della pittura della tarda antichità, quasi unicamente risolubili, o almeno inquadrabili, sulla base dello studio delle miniature conservate nei manoscritti), condotte con metodo di lavoro tanto esatto e comprensivo da trovar difficilmente riscontro altrove: ché la necessità filologica di un esame quanto mai minuzioso, ed esteso non ai soli fatti figurativi, vi si è spesso tramutata in una viva inserzione di questi in un contesto storico di tanto più largo e ricco di implicazioni di quanto più vari e molteplici vi sono i rapporti tra testo scritto ed illustrazioni, tra origine dell'uno e delle altre, e loro trasmissione e diffusione in ambienti ed in epoche diverse, che non in opere d'arte d'altro genere, meno ovviamente collegabili a circostanze da riscontrare così precisamente.

È perciò ragione di meraviglia constatare come tutto questo non sia stato affatto valutato, e come un tale grande lavoro, in cui ricerca stilistica e filologica si sono molte volte unite in modo assolutamente esemplare, divenendo storia, sia stato creduto facilmente identificabile con le semplici ed esteriori 'indagini contenutistiche ed erudite'. Certo, sarebbe bastato, appunto, ricordare per un momento i nomi dello Schlosser o del Dvořák, o anche del Laborde, del Durrieu, del Winkler, del Hermann, del Goldschmidt, dello Swarzenski, di A. Venturi, di P. d'Ancona, di P. Toesca, o quelli più recenti del Gerstinger, del Buchthal, del Pächt — tanto per citarne alcuni, così come prima vengono alla mente — per mettere subito a fuoco i lineamenti di una vicenda già tanto costruita, e così indispensabile nei suoi risultati.

Né d'altra parte una Mostra come la presente sarebbe stata realizzabile senza tali precedenti: precedenti, è vero, dai quali essa non sembra ricavare che qualche indicazione bibliografica, spesso neppure completa,

*Mostra della
Miniatura
a Roma*

come dimostra il testo del catalogo. Il materiale inedito è infatti scarsissimo (malgrado la preparazione della Mostra abbia preso un lungo periodo di tempo, durante il quale sarebbe certo stato possibile compiere una assai più vasta ricognizione nelle varie biblioteche), la maggior parte delle opere esposte essendo costituita da pezzi notissimi, capaci se mai — date le condizioni dell'esposizione, che annullano i vantaggi dell'avvicinamento temporaneo di alcune centinaia di manoscritti, non giovando che in minima misura allo studioso — di suscitare tutt'al più una superficiale curiosità nel pubblico meno familiare con essi. Pubblico per il quale, com'è chiaro, la Mostra sarebbe stata di utilità molto maggiore, ove si fosse limitata a far conoscere un numero più ristretto di esemplari, di conseguenza più facilmente comprensibili e memorabili, e avesse cercato di dare, con questi, un'idea più precisa dell'importanza dell'illustrazione dei libri e dello studio di essa, col sottolineare, piuttosto che l'urgenza della ricerca delle 'personalità di primo piano' — che sono tali e che assumono rilievo proprio nell'epoca in cui le miniature perdono ormai di significato nel quadro di una storia già quasi tutta documentata per altre vie —, il valore delle sue relazioni con il libro come strumento di cultura di una società, come indice di un rapporto tra lettore, testo ed immagine, ecc.

Ché davvero, per un pubblico medio, lo stesso, magari, abituato ormai a ricavare una personale esperienza da mostre di altro tipo, monografiche, o 'di gruppo', o di 'tesori', la Mostra di Roma si presenta come un rebus press'a poco insolubile, di fronte al quale non resta che stupire, ammirando tutt'al più l'abilità tecnica di quei prodotti della decorazione. Manca infatti, sia nel Catalogo, materialmente tanto voluminoso (ma in cui non c'è neppure un cenno informativo, sia pur breve, all'inizio delle varie sezioni in cui è divisa l'esposizione), che nell'ordinamento della Mostra stessa, una traccia qualunque che giovi ad orientare il visitatore, o anche a richiamarne l'attenzione sulle cose principali: e chi vi cercasse degli esemplari che vi documentassero lo sviluppo di un determinato tipo di illustrazione in relazione ad un testo vi rimarrebbe altrettanto insoddisfatto di chi ne volesse trarre delle nozioni sullo svolgimento di una scuola di miniatori.

L'inclusione, nel corpo della Mostra, di alcuni codici non italiani (e fin persiani del sec. XVIII) non giova certo a chiarirne ulteriormente i lineamenti, mentre la presentazione, a fianco dei manoscritti più tardi, di dipinti su tavola, sembra provare il contrario di quanto è annunciato all'inizio ('... l'arte del minio colma alcune notevoli lacune...'): perché, negli esempli dati, è il contrario che avviene.

Anche da un punto di vista più strettamente tecnico, il Catalogo della Mostra, pur così abbondante, si rivela in realtà assai poco utile. Le schede relative ad ogni manoscritto sono state compilate, infatti, non secondo i criteri richiesti per codici esibiti sotto vetro, e pertanto non consultabili

(si vedano invece, come esempio di schede di esposizione, quelle redatte dal Pächt per i manoscritti fiamminghi esposti alla mostra di quest'inverno dalla Royal Academy, 'Flemish Art 1300-1700'), ma neanche con quelli, troppo minuziosi in tal caso, ma per lo meno esatti, che si usano per un catalogo di biblioteca. La bibliografia dei codici è spesso incompleta (fra i casi più evidenti, si noti la bibliografia di codici famosi e studiati quanto quello di Rabula: sarà utile, come saggio, paragonarla a quella riportata, per lo stesso soggetto, nella 'Hand list of illum. orient. Christ. MSS' di H. Bachtal e O. Kurz [Londra, Warburg Inst., 1942], repertorio del resto completamente ignorato dal nostro catalogo); la descrizione dei medesimi è spesso difettosa, tanto da omettere il numero delle pagine degli inizi dei vari testi nei codici che ne contengono più d'uno, così che dalla scheda non risulta a quale testo si riferiscano le illustrazioni citate (v. n. 59, 84, 91, 100, 102 ecc.). Da un punto di vista semplicemente pratico, la mancanza di rimandi dalle tavole al testo del catalogo e la frequente omissione, nella bibliografia generale, di opere citate nella bibliografia dei singoli manoscritti, ne rende malagevole anche la consultazione.

*Mostra della
Miniatura
a Roma*

Tutto questo dimostra, oltre che, purtroppo, l'affrettata compilazione di un volume che avrebbe potuto trasformarsi in prezioso ed aggiornatissimo strumento di lavoro, e che ora potrà al più servire come ricordo appena indicativo, quanto la mancanza di cataloghi di manoscritti miniati delle nostre biblioteche — quasi irrealizzabili in assenza di personale specializzato — sia in esse una grave lacuna, e come la necessità ne appaia tanto più urgente, per gli studi e per la conservazione di un patrimonio nazionale, che non l'adunata e la presentazione, come nell'occasione attuale, di una massa di materiale reso lungamente inutilizzabile (perché per mesi e mesi tutto concentrato fuori della propria sede, in vista della Mostra), ed ora utilizzabile solo così scarsamente, sia dagli studiosi che dal pubblico medio. Nel quale infine, come risultato della Mostra, si radicherà bene il concetto, già volgare, che miniatura non sia altro che 'pittura fine' (v. la scheda n. XI, dove di Ambrogio Lorenzetti si dice che 'dalla finezza della sua pittura... si può arguire che egli fosse anche miniatore').^[1]

Andrà ancora rilevato come il fatto di aver solo presentato codici appartenenti alle sole biblioteche italiane, dello stato e di alcuni enti civici ed ecclesiastici — né di questo, data l'impostazione della mostra stessa, c'è da discutere in bene o in male —, abbia avuto per ovvia conseguenza lo squilibrio di alcune parti dell'esposizione rispetto ad altre. È certo inu-

¹ Le schede relative ai dipinti esposti raggiungono spesso, per via di estrema concisione, effetti alquanto singolari. A n. XXXV, l'Angelico è così brevemente sintetizzato: 'Frate domenicano... venuto programmaticamente alla Rinascita, nella quale la sua pittura idealizzata si svolse, talora con la collaborazione dei discepoli, in Firenze, in vari luoghi della Toscana, a Perugia e a Roma, dove egli morì, con ele ato spirito cristiano', mentre Sano di Pietro è definito: 'operosissimo, monocorde pittore, discepolo del Sassetta, che fu talora arguto narratore nei gradini dei numerosi politici'. Lorenzo Monaco, invece, 'sentì la poesia della linea gotica a Siena e a Firenze, i valori formali attraverso la tradizione oragnesca'.

*Mostra della
Miniatura
a Roma*

tile rammaricarsi perché nulla si è chiesto all'estero (prima fra tutte, per esempio, alla Biblioteca Nazionale di Parigi), ma l'aver escluso, per limiti 'nazionali', la possibilità di prestiti, ha portato ad una grave diminuzione del lato 'storico' della Mostra, che risente in molti punti della mancanza di nessi indispensabili: per citare i casi più evidenti, nelle sezioni lombarda e bolognese.

Ne è venuto fuori, nel complesso, un quadro poco chiaro, dove gli accenti sono posti solo in funzione delle disponibilità materiali di codici reperibili in virtù della loro appartenenza a questa o a quella biblioteca, non perché siano apparsi indispensabili per offrire puntuali chiarimenti: non si spiega altrimenti, per esempio, la presentazione di un 'De arte venandi' (n. 163), opera insignificante del tardo Duecento bolognese, che certo è lungi dal compensare l'assenza (tuttavia non imputabile agli organizzatori) di un codice ben più noto nella storia della miniatura, che per avventura contiene lo stesso testo.

Nel caso di personalità singole di miniatori, tali lacune si fanno particolarmente sensibili: Michelino da Besozzo è rappresentato dal quadro di Siena, ma neppure il rapidissimo cenno biografico della scheda (XXXI: 'Pittore e miniatore lombardo, vicino a Giovannino de' Grassi, ma più avanzato verso le inconsistenze formali e i virtuosismi linearistici del tardo gotico internazionale, il che lo imparenta con Stefano da Zevio e con la Scuola di Colonia'), si preoccupa di dare, almeno per sommi capi, un'idea della sua importanza, o di far sì che quel quadro venga inteso in rapporto alla sua opera di miniatore: basta, del resto, a conferma, esaminare l'insufficiente bibliografia della scheda, che si riferisce al solo dipinto esposto. E se, allo stesso modo, si è creduto di sostituire il Marmitta non concesso dal Museo Civico di Torino (ugualmente assenti, a proposito, le 'Ore' dello stesso Museo, che certo sarebbero state indispensabili solo in una mostra diversamente costruita) con la mediocre 'Circoncisione' (n. LV) della Biblioteca Reale della stessa città, 'minio' da non ritenersi che opera secondaria di un artista affine al Maineri, è certo difficile rendersi conto in sostituzione di che cosa siano stati esposti, senz'altra spiegazione che il titolo 'Miniature del sec. XV', i nn. XL e XLI, 'fatica — vien detto — di un miniatore di grande raffinatezza formale sebbene sebbene (il raddoppiamento è del proto) alquanto aspro nel riguardo (proto!) cromatici, presumibilmente fiorentino'; restando fermo che, nelle due povere tavolette, è di sicuro soprattutto la fatica che conta.

Così, dunque, la connessione fra pittura e miniatura è indicata solo quando, di miniatori, era impossibile presentare altre opere, e, comunque, senza alcuna preoccupazione di mettere in valore le differenze che corrono fra la prima e la seconda (come si sarebbe potuto fare se, anche da un semplice punto di vista didattico, si fosse voluto documentare lo sviluppo dell'illustrazione nella pagina, ecc.). Non si è chiarito quale si-

gnificato specifico abbia spesso la miniatura rispetto alla pittura, né si è tentato di far meglio comprendere quale importanza possa avere lo studio della miniatura, quando essa, come s'è già detto, si presti ad illuminare passaggi e contatti altrimenti difficilmente rintracciabili. Questo, a dir vero, era accennato nella premessa, ma non è stato attuato in pratica: la grande estensione numerica dei manoscritti toscani esposti — circa duecento — se in parte è giustificata perché rispecchia anche, come si diceva prima, le disponibilità delle nostre biblioteche, non giova a chiarire fatti che di per sé, dal Trecento al Cinquecento, sono già abbastanza chiari. L'esposizione di essi in sì gran numero rende pletorica tutta una parte della mostra, riducendone altre ai minimi termini: ché infatti non si dubita che la sezione veneta sia, al paragone, scarsissima, mentre quella lombarda, che avrebbe potuto essere curata in altro modo, cercando di mettere in risalto la sua portata non solo nazionale e non limitata alle pagine dei manoscritti, risulta addirittura povera. Lo stesso si dica della sezione ferrarese della Mostra, dove la scheda LIV, relativa alla nota tavoletta robertiana degli Argonauti, non manca di riconfermare ancora una volta quale idea si sia riusciti a dare dei rapporti tra miniatura e pittura: essa infatti sarebbe un esempio dei 'profondi rapporti a Ferrara tra le due arti' perché condotta 'con estrema finezza da un pittore, che dovette avere anche talento per la miniatura'. (Un altro pittore — ma posteriore, questa volta, di circa quattro secoli — si sarebbe potuto indicare nell'autore del ritrattino di Madonna Laura 'à la Hayez' — n. 521 — già molto diffuso, è vero, fin da prima del Müntz).

Molte inesattezze, infine, si sarebbero dovute facilmente evitare, anche per riguardo al pubblico medio (per esempio, l'aver incluso tra i lombardi anonimi il Pietro di Giovanni d'Ambrogio della Trivulziana; l'aver riferito a Leonardo da Besozzo, forse per errata interpretazione della bibliografia, la S. Marta all'inizio del codice di Napoli; l'aver assegnato a Bonifacio Bembo i rozzi disegni toscani del n. 286; l'aver qualificato lombardo un codice, proveniente per giunta da Palermo, certamente spagnolo-siciliano [n. 276], ecc. ecc.). Esse tolgono a molta parte della mostra anche quell'utilità dal punto di vista di un puro riferimento bibliografico che le sarebbe pur venuta da una più attenta revisione delle schede, in cui facilmente si avverte, d'altro canto, a lato della semplice elencazione di dati esteriori, l'aggiunta di diversi elementi di giudizio.

Tutto questo se, infine, non detrae dall'oggettivo merito di aver radunato insieme tante cose (alcune — come i rotuli di 'Exultet' — con un certo successo), d'altra parte dimostra come, così qual'è, la 'Mostra storica nazionale della Miniatura' non raggiunga, purtroppo, gli scopi che si era proposta: il più accentuato dei quali — promuovere gli studi in questo campo — esulava certo, fin dall'inizio, da ogni possibilità concessa ad esposizioni del genere. Lo si vede all'atto di stendere un resoconto della Mostra stessa, che potrebbe soltanto riferire la presenza di codici

*Mostra della
Miniatura
a Roma*

famosi, magari utilizzando la conoscenza di essi che si può aver avuto antecedentemente all'occasione odierna, cioè fuori della sua sede, o indicare, a mo' di rapido appunto, e senza alcuna pretesa di compiutezza, qualche argomento sul quale ritornare più tardi: quando — si spera — tali osservazioni saranno controllabili sulla realtà di ogni pagina dei vari codici, in quelle condizioni che sole possono permettere uno studio, e non una semplice e inconcludente occhiata. Già, del resto, una simile occasione è stata offerta, prima dell'apertura della Mostra attuale, ad alcuni insigni studiosi stranieri (Berenson; Morey), e non v'è ragione che essa non debba ripetersi per altri, così come è da auspicare che il servizio fotografico della Mostra, per ora inefficiente, riesca, in circostanze così favorevoli, ad attuare una documentazione completa del materiale raccolto.

a. a.

'Vitraux de France' al 'Musée des Arts Décoratifs', Parigi 1953.

Diretta conseguenza della guerra, e delle relative misure per la salvaguardia del patrimonio artistico, fu il ritrovare, al termine delle ostilità, imballate ed incassate negli appositi centri di raccolta, un gran numero di opere poste abitualmente in condizioni di difficile visibilità; ciò ne ha reso possibile un esame approfondito ed ha permesso campagne fotografiche su larga scala. E s'intende che, tra i pezzi smontati e portati al sicuro, si trovarono, in primo luogo, le grandi vetrate delle chiese. Così, in Germania, il dr. Wentzel, tra il 1941 ed il 1945, ebbe agio di esaminare e classificare le vetrate medioevali tedesche, di cui ha pubblicato recentemente un'ottima antologia¹; così in Austria è stata resa possibile la raccolta del Frodl delle vetrate della Carinzia²; così in Francia i funzionari dei 'Monuments Historiques' hanno proceduto ad un attento esame del patrimonio vitreo, provvedendo, prima della ricollocazione, a fotografare ogni pannello ad una determinata scala fissa. Un altro aspetto di questa situazione è stato lo stimolo ad effettuare, prima della ricollocazione, presentazioni del materiale raccolto, che, oltre al vantaggio inestimabile di rendere le opere più visibili, e quindi leggibili, offrono l'opportunità di avvicinare pezzi assai remoti tra loro, sì da rendere più agevoli i confronti.

Nel 1947, al termine delle ostilità, l'amministrazione francese delle Belle Arti, trovandosi ad aver riunito nei suoi depositi uno straordinario complesso di vetrate (ne erano state staccati e messi in cassa cinquantamila metri quadrati!) cercò di organizzare una esposizione al 'Grand Palais' in collaborazione col Malraux, che — allora direttamente impegnato nella direzione delle Belle Arti — si sarebbe trovato a disposizione un incredibile materiale per chissà quanti volumi del suo 'Musée Imaginaire'³. L'ambizioso progetto non poté essere realizzato per mancanza di fondi e cominciò senz'altro la ricollocazione dei grandi complessi, mentre nel frattempo in altri paesi (Svezia, Svizzera e Germania) furono tenute alcune esposizioni di vetrate. Nel 1952, in occasione del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (che approvò tra l'altro un piano per

la pubblicazione del 'Corpus' delle Vetrate Medioevali) l'amministrazione francese riuscì ad esporre ad Amsterdam un piccolo gruppo di vetrate; finalmente nel 1953, tra Maggio ed Ottobre, è stata aperta al 'Pavillon de Marsan' del Museo delle Arti Decorative di Parigi, l'esposizione 'Vitraux de France' che ha raccolto parti di 62 vetrate, tra l'XI^o ed il XVI^o secolo, scelte tra le più importanti di Francia.

Trattandosi di una mostra realmente inserita in una forte ripresa degli studii sull'argomento, ed appunto condotta sulla traccia di questi studii, essa ha avuto un significato del tutto positivo. Da alcuni anni infatti, per molteplici cause, tra cui certo non ultima lo straordinario sviluppo della fotografia a colori, si è avuto in Francia un deciso sviluppo degli studii sulle vetrate che sorti in pieno movimento romantico avevano conosciuto in seguito una certa stasi.

È infatti in pieno clima di 'Revival' gotico, e nel momento della polemica delle tendenze 'storico-scientifiche' dei Viollet Le Duc, Lassus etc. contro il gusto 'Trobador', che appaiono in Francia i primi studii sulle vetrate, fiancheggiando e servendo come manifesti programmatici alla ripresa della fabbricazione vitraria⁴. I primi saggi pratici di 'pittura su vetro' sono eseguiti nella Reale Manifattura di Sèvres tra il '20 ed il '30. È il momento dei grandi volumi dei 'Voyages Pittoresques' illustrati dalle incisioni del Nanteuil o dei fratelli Johannot, delle raccolte di tavole sulle Cattedrali, degli scenari teatrali di Ciceri, dei giardini gotici, dei balli in costume 'moyenageux' alla Corte. Il direttore della manifattura di Sèvres, Brogniart, scrive (1829) una *Mémoire sur la Peinture sur Verre*. Dopo la rivoluzione del '30 Luigi Filippo si interessa molto ai saggi di Sèvres. Nonostante che al governo sian saliti gli 'storici', i Guizot i Thiers etc., il gusto rimane romanzesco (ecco il soggetto di una vetrata esposta al 'Salon' del '47: 'Un jeune Trobadour venant au Tombeau de la Dame de ses pensées pour soupirer une élégie dans une chapelle abandonnée et tombant en ruine'!). Si trasportano su vetro quadri celebri come l'Assunta di Proudhon; famosi pittori come Ingres, Devéria etc., danno i cartoni per le vetrate della chiesa di Sèvres, tra gli autori di bozzetti per le vetrate della chiesa di Dreux c'è lo stesso Delacroix. Contro la pretesa di trasferire semplicemente su vetro composizioni pittoriche e contro il gusto romanzesco e trobadorico si eleva la polemica di un gruppo di architetti e di archeologi: Lassus, Viollet Le Duc, Didron Sr. Nel 1844 iniziano le pubblicazioni le 'Annales Archéologiques' dirette dal Didron, critiche veementissime vengono fatte alle opere di Sèvres, care al gusto della Real Casa e della lista civile, si protesta aspramente contro i restauri romanzeschi subito da Saint Denis, tra il 1830 ed il '35, per opera del Debret. Le idee dei 'Romantici scientifici' prevalgono presto e divengono ufficiali con l'appoggio di Mérimée, allora Ispettore Centrale delle Belle Arti. Gli anni tra il 1840 ed il 1860 all'incirca vedono grandissimi restauri: Saint Denis, la Maddalena di Vézelay, la Cattedrale di Chartres, Carcassonne, Notre Dame, la Sainte Chapelle, le Cattedrali di Digione, di Châlons, di Moulins etc., ed il fiorire delle costruzioni neo-gotiche⁵: la chiesa del 'Bon Secours' presso Rouen (c. 1841), St. Nicolas a Nantes (1843), Santa Clotilde a Parigi (1846), St. Nicolas a Moulins, San Pietro a Digione etc. I grandi lavori di restauro e di ricostruzione dei complessi religiosi e l'erezione di nuovi edifici per il culto pongono in primo piano il problema degli arredi; se ne occupano Viollet Le Duc, Lassus e molti altri che disegnano pezzi di oreficeria, ornamenti varii e, soprattutto, vetrate. Le 'Annales Archéologiques' sono il manifesto dei neogotici, la chiesa parigina di St. Germain l'Auxerrois ne è la scuola: è qui che per la prima volta i disegni per gli altari,

‘*Vitraux de France*’ le cancellate, gli stalli, la decorazione delle cappelle, sono studiati su motivi duecenteschi; la vetrata del 1839, progettata da Steinheil su consigli di Lassus e di Didron (V. ‘*Ann. Arch.*’ 1844) è la prima vetrata ‘Leggendaria’ (ispirata cioè al tipo di vetrata duecentesca con storie di Santi) dell’ottocento e avrà in seguito una larghissima diffusione. Al fervore degli archeologi romantici si uniscono gli sforzi degli eruditi di provincia che si vanno riunendo in società: nel 1814 nasce la ‘*Société Nationale des Antiquaires de France*’, nel 1834 dalla ‘*Société des Antiquaires de Normandie*’⁶ si sviluppa la ‘*Société Française d’Archéologie*’, si tengono i primi congressi, inizia le pubblicazioni il ‘*Bulletin Monumental*’.

Intanto lo sviluppo degli ‘ateliers’ produttori di vetrate è velocissimo: nel 1835 ne esistevano tre, nel 1849 circa quarantacinque! Diventano celebri come artisti-vetrari il Lusson (che lavora a Le Mans su progetti di Viollet Le Duc, Lassus etc.), Henri Gerente, vincitore del concorso del ’47 per la restaurazione delle vetrate della Sainte Chapelle, il Marechal di Metz che dà le vetrate per molte chiese parigine, il Lafage o lo Steinheil, sempre consigliati dal gruppo delle ‘*Annales*’. Nel 1849 è lo stesso Didron che, in società con Thibaux dell’‘atelier’ di Clermont, apre una manifattura a Parigi. Col sopravvenire dell’impero aumentano i grandi lavori e si fanno progetti per la creazione a Parigi di un Museo e di una Scuola di Arti Industriali che possa concorrere vittoriosamente con quella inglese del Museo di Kensington, aperta (1858) dopo le grandi esposizioni del Palazzo di Cristallo⁷.

È di questi anni il fiorire degli studi sulle vetrate, condotti dagli studiosi e dagli artisti più direttamente impegnati nel movimento, cresciuti tutti nel clima culturale della Restaurazione. Viollet Le Duc scrive la importante voce ‘*Vitrail*’ nel suo *Dictionnaire raisonné de l’architecture*... (1854/1868), F. De Lasteyrie pubblica la sua fondamentale *Histoire de la Peinture sur Verre* (1852/1857); appaiono monografie sulle vetrate delle cattedrali di Bourges (Cahier e Martin, 1842/44), di Tours (Bourassé e Manceau, 1849), di Tournai (Capronnier), di Chartres (Lassus-Amaury-Duval, c. 1855), di Auch (Caneto, 1857), di Le Mans (Hucher, 1864). Lo stile neo-gotico diventa quello ufficiale per l’architettura religiosa (al Sud prevale quello neo-romanico e neo-bizantino, vedi Revoil etc.); sul finire del secolo gli ultimi discendenti della generazione del ’30 pubblicano i manuali riassuntivi delle ricerche e delle battaglie precedenti. Sono quelli del Merson (padre di Luc-Olivier Merson, pittore ufficiale della III Repubblica) (1895), dell’Ottin, pittore ed allievo del Delaroche (1896), del Magne (1913), tutti interessati, da un punto di vista ‘produttivo’ ai problemi delle vetrate, come il ‘*peintre-verrier*’ Bégule, autore di un buon testo, uscito in quegli anni sulle vetrate del Lionese. Un ripensamento ed una sistemazione critica di questo periodo di studi è nei capitoli dedicati dal Mâle alle Vetrate francesi nella grande *Storia dell’Arte* di André Michel voll. I², II¹, IV² ed è lo stesso Mâle che nelle sue grandi opere sull’iconografia afferma la priorità e la funzione di guida egemonica del centro di St. Denis e poi di quello di Chartres. Le suggestive idee del Mâle furono per molto tempo comunemente accettate, mentre ricercatori di provincia pubblicavano i primi atlanti fotografici, così il Ritter per la Cattedrale di Rouen, il Delaporte per quella di Chartres, il Boissonot per quella di Tours.

Negli ultimi tempi lo sviluppo della fotografia a colori imprime un nuovo ritmo alle pubblicazioni, compaiono i primi albums di edizioni svizzere e francesi; le vetrate, uscite ormai dalla cerchia degli eruditi di provincia e dei canonici delle cattedrali rischiano di divenire, trasfe-

rite nelle lucide pagine dei ricchi volumi, decoro snobistico delle anticamere di lusso: già si comincia a parlar fitto fitto insieme di Chartres e di Van Gogh, di 'Notre Dame de la Belle Verrière' e del 'Père Tanguy' e dei 'Tournesols'. Ma sono anche questi gli anni che hanno visto apparire in Francia una serie di importanti studi: quelli dell'Aubert, del Verrier, del Quievreux, e specialmente le ottime ricerche, gli acuti e puntuali saggi di Louis Grodecki a cui dovremo spesso richiamarci nel corso di questa rassegna.

È in questa situazione che è stata organizzata l'esposizione 'Vitraux de France' il cui catalogo, affidato appunto al Grodecki, ci ha fornito un esemplare modello di precisione e di completezza bibliografica⁸.

*

La mostra si apriva con un'opera non peculiarmente francese: la 'Testa di Cristo' (n. 1) (Strasburgo, Museo dell'Opera della Cattedrale), proveniente dall'Abbazia di Wissembourg, probabile opera post-ottoniana (c. 1030); si trattava di cosa non ricollegabile certamente ad una autonoma cultura francese, ma piuttosto accostabile a quella renana del secolo XI^o (sembra meno convincente l'accostamento ad una testa carolingia trovata a Lorsch). Nelle prime sale, accanto a questo, erano presenti alcuni tra i pezzi più importanti del XII^o secolo, testi smaglianti di un'altissima civiltà figurativa: un frammento ornamentale ed un medaglione (nn. 2 e 3) provenienti da Saint Denis (c. 1140/1145) strettamente legati alle sculture contemporanee dei piedritti dei portali (Aubert, *La Sculpt. goth. en France*, 1929, tavv. 3/4; cnfr. pure Martin Chauncey Ross 'Journal of the Walters Art Gallery' 1950)⁹; l'Ascensione' di Le Mans (n. 4) e la 'Madonna col Bambino' di Vendôme (n. 6), ambedue verso la metà del secolo, rappresentavano — mancando purtroppo opere di Angers e di Poitiers — una cultura autonoma rispetto a quella dionigiana, in rapporto con la pittura monumentale (Poitiers etc.) e la miniatura ('Sacramentario' di Limoges, 'Vita di St. Aubin'; per quest'ultimo cnfr. Lauer, *Les Enlum. Rom. de la Bibl. Nat.*, tav. LXI, 2) dell'Ovest¹⁰.

La splendida gamma intensissima e cupa che alterna il rubino all'azzurro nell'Ascensione' di Le Mans od il verde cupo al celeste nella 'Vergine' di Vendôme non si ritrovava nelle tonalità più chiare del gruppo di Châlons sur Marne (nn. 7, 8, 9), opera degli smaltisti mosani della cerchia di Godefroid de Huy a cui nel catalogo li ha acutamente ravvicinati il Grodecki¹¹. Si trattava di un autentico 'transfert', ma effettuato senza impoverimento poetico, tra le due tecniche. Nella 'Crocifissione' (n. 7) ad esempio è la stessa impaginatura, la struttura stessa della vetrata, il rapporto tra le scene, che sono esemplati strettamente su uno smalto quale l'Altare di Stavelot' al Museo di Bruxelles (Von Falcke, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, 1904, tav. 78) a sua volta riferibile alle pagine di alcuni codici ottoniani come quello della Badessa Uta (Jantzen, *Ottonische Kunst.*, 1947, fig. 94). Tale tendenza nello Champagne sussiste ancora sul principio del XIII^o secolo, come si vedeva nella vetrata dell'Abbazia di Orbais (n. 14) che, pur presentando nel disegno dei personaggi motivi gotici duecenteschi, conserva la struttura di uno smalto: la cornice ad ornamenti arborei, spezzata dalle braccia della doppia croce appare arretrata nello spazio e serve a portare in primo piano la rappresentazione dei preziosi 'champléves'.

È solo la fine del XII^o secolo che vede 'le vitrail mis à l'échelle de l'architecture' (Aubert), la vetrata assunta a scala monumentale acquistandone una sua propria autonomia. Prima di allora, anche perché legata alle diverse esigenze dell'architettura¹², la storia delle vetrate era stata soprattutto una storia di 'transfert' di tecniche, più tardi al con-

'*Vitraux de France*' trario si arriverà addirittura a modi architettonici esemplati sulla struttura delle vetrate¹³.

Tra la fine del XII° ed il sesto-settimo decennio del XIII° secolo cade il 'Grande Momento' delle vetrate. Tra questi due estremi stanno i più grandi cicli di Francia, stanno le miriadi di medaglioni concatenati nelle 'Vetrate Leggendarie' che splendono nelle cappelle di Chartres, di Bourges, di Sens, di Auxerre, di Le Mans, di Poitiers, di Tours, di Angers, di Laon, di Clermont, di Parigi etc. 'Quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia' scrive il monaco Teofilo, ed aggiunge 'si (humanus oculus) luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimam varietatem miratur'; l'inestimabile, il prezioso non erano nella chiesa privilegio di pochi, ma bene di cui tutta la comunità poteva godere fissando le scene che, dalle finestre dedicate ai varii patroni, proponevano agli occhi esempli edificanti. Sullo straordinario effetto delle vetrate, sulla funzione che queste hanno rivestito nella divulgazione e nella diffusione del programma ideologico della chiesa abbiamo molte testimonianze; il Grodecki, nella prefazione del catalogo, cita il Prete Lambrecht di Strasburgo ed il 'Rationale' di Guillaume de Durand; più tardi sarà la vecchia madre di Villon a ricordare d'aver visto nella sua chiesa 'Paradis painct, ou sont harpes et luz — Et ung Enfer ou damnez sont boulluz', e di aver vivamente partecipato alla rappresentazione: 'L'ung me fait peur, l'autre joie et liesse'. Ricorre in tutte le testimonianze un sentimento misto di ammirazione per l'oggetto prezioso e luminoso e di commozione per gli esempli che vi si leggono. Era infatti, quella delle vetrate, una pittura translucida, luminosa, magica; brillante e splendida come e più di uno smalto eppure non, come questo, oggetto di pregio raro celato nel tesoro o nella cripta delle reliquie, od incastonato sontuosamente nella legatura di un codice per un uso riservato e particolare.

Se tutti i cicli più famosi del XIII° secolo erano stati rimontati e non se ne trovavano quindi esempli alla mostra, pure i pezzi esposti (di cui alcuni non molto noti) illustravano bene le tendenze dell'epoca. Molto vicini alle vetrate della navata di Chartres erano due medaglioni con la 'Storia di Sant'Eustachio' provenienti da Dreux (n. 16). In uno di essi — 'il Santo in viaggio verso l'Egitto' — la straordinaria foggia della nave, vero vascello vichingo (che si ritrova a Chartres, a Sens ed altrove) sembrava derivare dalla più diretta testimonianza degli arazzi di Bayeux. La nuova e limpida 'Età della Bellezza' dei primi decenni del Duecento, che aveva visto sorgere le decorazioni scultoree della facciata della Cattedrale di Amiens, del portale Meridionale di Chartres, del Portale di Sens etc., trovava un alto esempio, oltre che nel piccolo e straordinario 'Albero di Jesse' di Gercy (n. 12), nello sconosciuto 'San Marcello Diacono' (n. 19) di Saint Quentin (c. 1235) legato, oltre che al gruppo di vetrate del Nord-Est (Laon, Soissons etc.)¹⁴ anche alle contemporanee ricerche plastiche. Un pannello di Rouen (n. 22) recava la famosa firma del 'Vitrearius' Clemente di Chartres, uno dei pochissimi nomi di pittori vetrarii medioevali, assieme a quello dell'alemanno Gherlaco, che ci siano stati conservati. La presenza, verso il 1240 di un maestro chartriano a Rouen è un importante documento della propagazione della cultura figurativa di quel centro. Ma l'importanza, sia pure straordinaria, degli 'ateliers' di Chartres per lo svolgimento delle vetrate francesi del Duecento non significa però che la loro influenza sia stata unica ed assoluta durante tutta la prima metà del secolo come voleva il Mâle; la teoria pan-chartriana è stata recentemente criticata dal Grodecki¹⁵ che, riconosciuta la grande importanza degli 'ateliers' di Poitiers, ha suggerito

che ulteriori studii su centri come Chartres, Sens, Laon e Lione indiche-
ranno meglio le reciproche ed autonome posizioni culturali. L'indicazione,
specie per quanto riguarda Lione è giustissima, ma purtroppo di quest'ul-
timo centro era presente soltanto un frammento (n. 17) poco eloquente.
Tra i pezzi più interessanti del secolo la stupenda vetrata dei 'Miracoli
della Vergine' di Le Mans (c. 1240) (n. 21): straordinarii gli effetti di
profondità della camera dei cambiatori con la bilancia attaccata in alto,
il sacchetto appeso ad una corda che 'gira' effettivamente attorno alla
cornice, ed il ripido bancone. Si osservi a questo proposito che spesso
nelle vetrate di Chartres i pannelli con i donatori — artigiani delle cor-
porazioni colti nelle loro specifiche attività — sono più spaziosi delle
soprastanti scene leggendarie¹⁶. Rappresentavano le tendenze raffinate
della seconda metà del secolo quattro angeli (n. 24) (1269) di una finestra
del Coro della cattedrale di Amiens e sei scene della 'Vita di San Mar-
ziale' (n. 23) (c. 1270) provenienti da Tours, esempi tipici, questi ultimi,
della produzione dello scorcio del Duecento, influenzati dal grande ciclo
vitreo della Sainte Chapelle e legati alla miniatura contemporanea.
(Es. 'Pontificale' di Chalons sur Marne, v. Leroquais, *Les Pontificaux*
Mss., tavv. 38/39). Pure legati alla tarda cultura del Regno di San Luigi
erano tre pannelli (c. 1300) della chiesa di Saint Sulpice de Favières
presso Parigi (n. 26), ed a fatti anteriori si riferivano anche le 'Storie di
San Giovanni' del Saint Pierre di Chartres (n. 27) (c. 1315) ma si trat-
tava di una cultura espressionistica più arcaicizzante e non certo parigina.

Erano poi le opere normanne quelle che si imponevano maggiormente
nel quadro dello 'Stile di Corte' del XIV° secolo. I varii momenti dello
sviluppo trecentesco si potevano agevolmente seguire alla mostra; gli
inizi erano segnati dalla 'Vetrata di Raoul de Ferrières' di Evreux
(n. 29) (c. 1330), con i personaggi posti in nicchie sotto baldacchini
in una impaginazione che rimarrà famosa per tutto il secolo; malgrado
le acutezze degli arabeschi lineari i personaggi 'esistono' in profondità
dentro le nicchie, poggiano solidamente sulla base, si sporgono dai ta-
bernacoli; il rapporto istituito dal Godecki con le miniature di Jean
Pucelle è verificabile attraverso il sistema di pannello, gli accenni di
chiaroscuro, gli accorgimenti spaziali di richiamo italiano. Una tendenza
a forme monumentali mostravano due vetrate del Saint Ouen di Rouen
(n. 30) (c. 1335) impiantate sulle mensole aggettanti come le statue di
una facciata. I pezzi più spettacolosi erano certamente le 'Scene della
Vita di Santo Stefano', sempre di St. Ouen (n. 32) (c. 1350) forse il
punto più alto nella storia delle vetrate francesi del trecento [tavola 29].
La mutata struttura delle vetrate nella disposizione e nel rapporto delle
scene, e le innovazioni tecniche (introduzione del giallo d'argento)
accostano le vetrate alla pittura monumentale. In una storia della pittura
francese del trecento integrata in tal modo, il gruppo di Rouen¹⁷, erede
della cultura del 'Breviario di Filippo il Bello' ed aggiornato sui recenti
modi del centro papale di Avignone, con la sua scatenata fantasia, i suoi
stupendi accostamenti di porpore, ori, bianchi ed oltremarini, con le sue
altissime architetture verticali e ragnate, i suoi panni, i suoi tessuti pre-
ziosi, starà tra i raggiungimenti più alti del secolo. Dall'Abbazia di
Jumièges proveniva lo straordinario medaglione con la danza del-
l'orso ammaestrato, opera di quello stesso atelier di Rouen che aveva la-
vorato alla cattedrale ed a St. Ouen (lo si confronti con gli 'Angeli Musi-
canti' della Cattedrale, riprod. in: Ritter, tav. 43). L'episodio, certamente
ispirato alla 'drôlerie' di un margine miniato è così icasticamente conce-
pito da far supporre gli svaghi di una corte paesana. Sullo scadere del
secolo il 'Pierre d'Evreux' (n. 35) rappresentava un innesto naturalistico

'Vitraux
de France'

'Vitraux de France' sulla formula della 'Vierge de Raoul de Ferrières' ed appariva parallelo ad alcune vetrate alsaziane come quelle di Herman de Munster († 1392) a Metz (Aubert etc., *La Cathédrale de Metz*, 1931, tav. XLI). Sempre di questo momento cruciale alcuni pezzi provenienti dalla 'Sainte Chapelle' di Bourges si avvicinavano al Beauneveu ed all'ambiente artistico dei Duchi di Berry, testimonianza di quello che dev'esser stata la perduta decorazione di Mehun-sur-Yèvre.

Iniziatosi con la corte dei Berry, il Quattrocento, almeno fino alla metà del secolo, vide in Bourges uno dei capitali centri della Francia. Di qui proveniva la sottilissima 'Galea' (n. 38) tenuta su delicati toni di grisaille, vetrata civile del Palazzo di Jacques Coeur. L'intelaiatura di piombo, disposta come la grata di una finestra dalla quale si veda navigare il vascello accresce la veridicità della singolare visione di 'Galées fleurdelysées dans les mers étranges'. Dai documenti sappiamo della sua originale disposizione; era tra le sei vetrate 'ou sont des galées et de navires fort belles' alle finestre della 'Chambre des Galées'. Sulle pareti dell'ambiente vi erano rilievi di navi (Evans, *Art in Medieval France* fig. 159)¹⁸. La vetrata, divenuta l'arredo del palazzo del potente borghese, sfrutta in quest'occasione le sue capacità di 'trompe l'oeil' per avvicinare agli ospiti del grande mercante la flotta lontana. La stupenda 'Eva' (n. 39), proveniente dalla sacrestia della Cattedrale di Bourges, condotta su una gamma tenue, appena rialzata dai gialli d'argento è del medesimo ambiente e cade anch'essa nell'orbita del 'Maestro di Jacques Coeur' — autore della memorabile 'Annunciazione' nella Cappella di Jacques Coeur nella Cattedrale di Bourges — una delle grandi persone della pittura francese del quattrocento. Data la grande importanza di questo momento per lo svolgersi della circolante cultura mediterranea quattrocentesca un grande passo in avanti sarà fatto quando si potranno prendere in considerazione — con l'aiuto di adeguate riproduzioni — i gruppi di vetrate quattrocentesche delle Cattedrali di Bourges e di Moulins e della Sainte Chapelle di Riom¹⁹. Prodotto più tardo di questa cultura (v. 1480), e già verso il 'Maître de Moulins', la bella 'Assunzione della Vergine' di Saint Bonnet a Bourges, che appare parallela alla cultura piemontese verso il 1480. Ed è in rapporto a questi intensi tramiti culturali, che andranno ristudiate alcune vetrate aostane, sia pure di un momento successivo, come l'«Assunzione» del Duomo di Aosta, la 'Fuga in Egitto' e la 'Disputa coi dottori' del Museo Civico di Torino /tavola 30 a, b/.

Il rifiorire dell'arte vetraria nel XVI° secolo è un fenomeno molto interessante; è questo il momento in cui una grandissima produzione vetraria cerca di assimilarsi completamente ai modi della pittura monumentale²⁰; testimoniavano di questo indirizzo molte delle vetrate esposte di cui le più interessanti erano quelle di Auch e quelle del gruppo normanno dei Le Prince. Di Auch erano esposti una 'Sibilla' ed un 'Profeta' (n. 49) dal grande ciclo di Arnaut de Moles; assai precoce (se ne rammenti la data 1507/13) esso è precedente alle vetrate di Valentin Busch a Metz a cui rettamente le paragona il Wentzel²¹ e mostra indubbi rapporti con il gusto rinascimentale allora particolarmente fiorente in Linguadoca come attestano i contemporanei palazzi tolosani e la decorazione pittorica che un gruppo di pittori bolognesi andava conducendo a fresco nella Cattedrale di Albi (1509/12). Altro elemento importante per la cultura di Arnaut de Moles deve essere stata la struttura italiana dei monumenti tombali, si veda per esempio il sepolcro di Francesco II° di Bretagna a Nantes eseguito, tra il 1499 ed il 1507 da Jean Perréal, Michel Colombe e Girolamo da Fiesole.

Ancora elementi italianizzanti si ritrovavano nelle opere della cerchia 'Vitreaux de France' dei Le Prince, provenienti da Rouen e Beauvais (nn. 50, 51, 52). I modi italiani erano penetrati in Normandia ai primi del secolo con la grande impresa di Gaillon (c. 1501/1510), ma nel grande 'Vitrail de Chars' (n. 50) (1515) della distrutta chiesa di St. Vincent di Rouen gli elementi prevalenti sono quelli di un Luca di Leida o del 'Trionfo di Massimiliano' del Dürer; in alcuni punti gli straordinari risultati preludono più che ad un Dirk Vellert, ad un Rosso del tempo di Fontainebleau /tavola 31/ ²². Spettacolosa in uno dei pannelli la veduta di Rouen col ponte sulla Senna, la Cattedrale e Saint Maclou. L'Albero di Jesse' di Beauvais (n. 52) (c. 1525) era più direttamente italianizzante: il 'Re Salomone' sembra una testa bramantesca ed i serti floreali inducono a pensare al soggiorno francese di Girolamo della Robbia ²³.

Chiudevano la mostra i ritratti ed i blasoni rutilanti di Margherita d'Austria e Filiberto di Savoia (n. 59), fatti venire da Brou.

A diverse considerazioni potevano indurre le belle vetrate alsaziane che facevano parte a sè: la 'Predica del Battista' di Niederhaslach (n. 34) (c. 1365) legata alla cultura austro-svizzera di Königsfelden, la 'Crocefissione' di Walbourg (n. 43), bella opera giovanile di Peter Hemmel di Andlau (1463), che, formatosi su una cultura alla Van der Weyden, ebbe poi una larghissima attività ed una larga influenza che giunse anche in Normandia, ed i bei pannelli di Sélestat (n. 63) (c. 1430) che si situano nel complesso intreccio culturale renano-borgognone di quegli anni. Ma per questo gruppo le migliori considerazioni sono quelle fatte dal Wentzel, a cui si rimanda il lettore ²⁴.

Una bella mostra dunque, vivissima e stimolante; ci si augura che ad una così intensa ripresa di ricerche ²⁵ partecipi anche l'Italia in cui — come lamentava Pietro Toesca in quelle pagine che ne possono costituire la più solida traccia — manca ancora uno studio d'insieme sulle vetrate.

Enrico Castelnuovo

P. S. - Ci sia ora permesso un piccolo appunto alla 'Mise en scène' della mostra: pur ricordando il celebre aneddoto di Viollet Le Duc bambino che durante una funzione a Notre Dame aveva avuto l'impressione che fossero le vetrate a cantare, non ci sembra particolarmente giovevole il costume — recentemente diffusosi in Francia — della 'sonorizzazione' di musei ed esposizioni. Si tratta di un metodo semplicistico e ben poco efficace per creare un clima od un ambiente; più o meno comparabile agli esperimenti 'stereofonici' del cinema tridimensionale. Si aggiunga ancora il fastidio che derivava, nell'intervallo delle sacre musiche, dall'udire gli avvertimenti di una voce poliglotta relativi all'orario dell'esposizione!

NOTE

¹ Hans Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei* (Berlino, 1951).

² Walter Frodl, *Glasmalerei in Kärnten* (Vienna, 1950).

³ Un piccolo precedente francese si può indicare nella Esposizione delle vetrate delle chiese di Parigi, tenuta nel 1919 al Petit Palais.

⁴ Anteriormente si veda *L'Art de la Peinture sur Verre et de la Vitrierie* (1768, ma apparso nel 1774) del Le Vieil, ultimo discendente di una famiglia di artisti vetrari di Rouen ed attivo lui pure a Parigi, ed il libro del Lenoir (1806), fondatore del 'Musée des Monuments Français' il

‘*Vitraux de France*’ cui gusto, come quello del contemporaneo Percier, si riattacca per più di un verso al romanticismo settecentesco. Sarà proprio negli ambienti del ‘Musée des Monuments Français’ che nascerà lo stile ‘Trobador’.

⁵ Si tratta evidentemente di un fenomeno diverso e molto più radicale di quello del restauro in stile gotico della facciata di Ste. Croix di Orléans o delle botteghe gotiche costruite nel '700 sui fianchi della Cattedrale di Strasburgo. Si veda Lanson, *Le Gout de Moyen Age en France au 18 siècle* (1926).

⁶ I monumenti della Normandia erano tra i più studiati per l'influenza degli amatori inglesi di passaggio (per molte vetrate di questa regione ci si rifà ancora al libro del Westlake (1880/1884); di conseguenza anche l'erudizione archeologica era più viva, inoltre la tradizione dei pittori di vetrate era ancor operante nel '700. È nato in quest'ambiente l'*Essai sur la Peinture sur Verre* del Langlois (1832).

⁷ Cnfr. Galichon in ‘Gazette des Beaux Arts’ (1862), De Lasteyrie, id. id. (1863), Jacquemart, id. id. (1864).

⁸ In queste note seguiremo la numerazione della II ediz. del Catalogo *Vitraux de France* (Parigi, 1953).

⁹ Uno studio complessivo sulle Vetrate di St. Denis ancora da farsi (mentre si attende il II° volume — dedicato alla Basilica di Sugerio — dello studio di Summer Mc Knight Crosby) dovrà distinguere e raggruppare le rimanenti parti originali sulle tracce dell'articolo del Grodecki sul ‘Bulletin Monumental’ del 1952, cnfr. anche l'*Abbot Suger* del Panofsky (1946). In questo contesto bisognerà prendere in considerazione il medaglione dei ‘Re’ del Museo Civico di Torino che mi ha gentilmente indicato il Prof. Viale [tavola 28].

¹⁰ Cnfr. Tony Sauvel in ‘Bulletin Monumental’ (1950).

¹¹ Cnfr. anche catalogo *Trésors d'Art de la Vallée de la Meuse* (1952).

¹² Vedi L. Grodecki in ‘Gazette des Beaux Arts’ (1949), II°.

¹³ Come il timpano del Portale centrale della Cattedrale di Sens (Aubert, *La Sculpture Française au Moyen Age*, 1946, p. 279), molti altri esempi si possono trovare in Francia ed in Inghilterra, specialmente a Gloucester.

¹⁴ Vedi Louis Grodecki in ‘Gazette des B. A.’ (ottobre 1953).

¹⁵ In ‘Journal of the Warburg Institute’ (1948).

¹⁶ Si veda, per esempio, il pannello di ‘forreurs et drapiers’ nella vetrata di San Giacomo Maggiore.

¹⁷ Dello stesso ‘atelier’ che ha eseguito la ‘Vita di Santo Stefano’ in St. Ouen sono molte vetrate della Cattedrale, talora interpolate da gravi rifacimenti. Cnfr. Ritter, *Vitraux de la Cathédrale de Rouen*, tavv. 37/59.

¹⁸ Gandilhon e Gauchery, *L'Hotel Jacques Coeur*, in Congrès Arch. 1931.

¹⁹ V. Grodecki in ‘Magazine of Arts’ (febb. 1949) ed in ‘Revue des Beaux Arts’ (1951). L'avvicinamento che fa il Grodecki tra il ‘Maestro di Jacques Coeur’ ed il ‘Maestro dell'Annunciazione di Aix’ era difficilmente osservabile alla mostra, ma è più comprensibile se riferito a brani della vetrata dell'Annunciazione nella Cattedrale di Bourges.

²⁰ ‘Le XVIe siècle est, avec le XIIIe, l'époque où les peintres verriers français ont le plus produit; dans certaines régions leur activité tient du prodige’. E. Mâle in *Hist. de l'Art* di André Michel, vol. IV° parte II.

²¹ Nella recensione alla mostra apparsa in ‘Kunstchronik’ (gennaio 1954).

²² Cnfr. l'incisione del Boyvin, tolta dal Rosso, della ‘Danza di Driadi’. Vedi: P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, tav. 83.

²³ Gerolamo della Robbia era in Francia nel 1518/20. Fu attivo in

Turenna ed a Bordeaux. Cnfr. Pierre Lesueur in 'Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Français' (1937), Francis Gebelin, id. id. (1938).

²⁴ Articolo citato in 'Kunstchronik' (1954).

²⁵ Tra gli sguardi d'insieme sul recente movimento di studii si veda: Hans Martin Von Erffa, *Die Berner Glasmalereitagung*, in 'Kunstchronik' (maggio 1953); E. Frodl-Kraft, *Mittelalterliche Glasmalerei Organisation der Arbeit*, in 'Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege' (1953), n. 5/6.

La Madonna di Manchester nella Galleria Borghese.

Nell'interessante articolo sul Maestro della Madonna di Manchester, pubblicato in 'Paragone', luglio 1953, n. 43, il dr. Zeri fa cenno ad un documento relativo al quadro della Galleria Nazionale di Londra. Si tratta piuttosto di alcune testimonianze, che credo tuttavia non prive di interesse, perché permettono di accertare la permanenza di questo importante dipinto nella Galleria Borghese, permanenza che credo fosse finora ignorata.

Il primo a farne cenno è il Montelatici, che nella Descrizione di Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, pubblicata a Roma nel 1700, così cita a pag. 210: '... come appunto è quello, che qui si vede, dipinto dal Buonarroti, benché non del tutto terminato, in cui viene figurata Maria Vergine con Gesù Bambino, e S. Giovanni Battista in mezzo a quattro Angioli'. Che si tratti proprio del quadro in questione è confermato dalla descrizione più dettagliata e precisa che ne fa un Inventario del 1725, conservato nel Fondo Borghese dell'Archivio Segreto Vaticano, a Busta 1032, in due esemplari che portano i numeri 420 e 421; e con le identiche parole, un altro Inventario del 1765, questo nell'Archivio oggi costituito nella Galleria Borghese, a pag. 17: 'Un quadro in Tavola con la Madonna, Gesù Cristo e S. Giovanni con quattro altre figure, cioè due dipinte e due disegnate, dentro una Cornice di legno negra, venata di bianco di pmi $5\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2}$ incirca'. In questi due Inventari non è ripetuto il nome del Buonarroti, ma raramente le opere segnate recano l'attribuzione all'artista.

Dopo il 1765 nessuna traccia si trova più di questo quadro, che già nel 1700 dunque, portava il nome di Michelangelo. L'opera dovette uscire dalla raccolta Borghese prima del 1790, perché nell'Inventario molto ampio di quell'anno circa, non se ne fa cenno. Questo Inventario è però ancora sotto giudizio. Una copia manoscritta del Piancastelli, con la data '1760' esiste nell'Archivio della Galleria Borghese, e venne pubblicata dal De Rinaldis nella Rivista 'Archivi' del 1937, fasc. III. Nell'Archivio Vaticano non ho ancora rintracciato l'originale, ma dalle altre notizie apparse, ho potuto stabilire che la sua data deve essere spostata di almeno un trentennio, perché vi si trovano elencate alcune opere acquistate dallo scultore Bartolomeo Cavaceppi in cambio di un vitalizio, nel 1787. Tali opere sono chiaramente individuabili sia pure attraverso strane attribuzioni, come quella a 'Vander', probabilmente per 'van der...' della 'Cattura di Cristo' del Baburen, e l'Adorazione dei Magi di scuola di Jacopo Bassano (n. 234), là riferita a Filippo Lauri.

Da dove provenisse la Madonna di Manchester, non ho potuto determinare; ma le ricerche nell'Archivio Borghese sono ben lontane dall'essere esaurite. Non proviene dall'Eredità Aldobrandini, giunta attraverso il primo matrimonio di Olimpia con un Borghese, né si trova elen-

Una notizia cata in un Inventario del 1693, molto importante per il numero di opere sulla Madonna che comprende, anche se reca inverosimili attribuzioni. Dall'eredità di Manchester Salviati giunse ai Borghese un buon gruppo di opere toscane; ma il loro preciso elenco non è ancora comparso. Quello che dunque è per ora certo è solo la presenza nella quadreria dall'anno 1700 al 1765 della tavola michelangiolesca. Dopo il 1765 vi furono due vendite che segnarono vuoti incolmabili nella collezione Borghese; una nel 1795, tramite il Day e l'Ottley che portarono alla Galleria Nazionale di Londra, tra l'altro, la 'S. Caterina' di Raffaello e le 'Tentazioni di S. Antonio' di Annibale Carracci; l'altra del 1801, tramite il Durand di Parigi, che acquistò, tra molte opere assai importanti, la 'Cena in Emmaus' di Caravaggio, anch'essa oggi alla Galleria Naz. di Londra. A queste due vendite di cui si hanno notizie precise, sono da aggiungersene altre, che videro emigrare le 'Tre Grazie' ora a Chantilly, il 'Sogno del Cavaliere', alla Gall. Naz. di Londra, la 'Madonna dei Candelabri', per citare solo opere di Raffaello, in un momento in cui la ventata rivoluzionaria francese riempiva di terrore la nobiltà intera d'Europa. In una di queste vendite, la cui notizia precisa spero di potere rintracciare, emigrò anche la tavola che il Montelatici assegna al Buonarroti 'benché non del tutto terminata'.

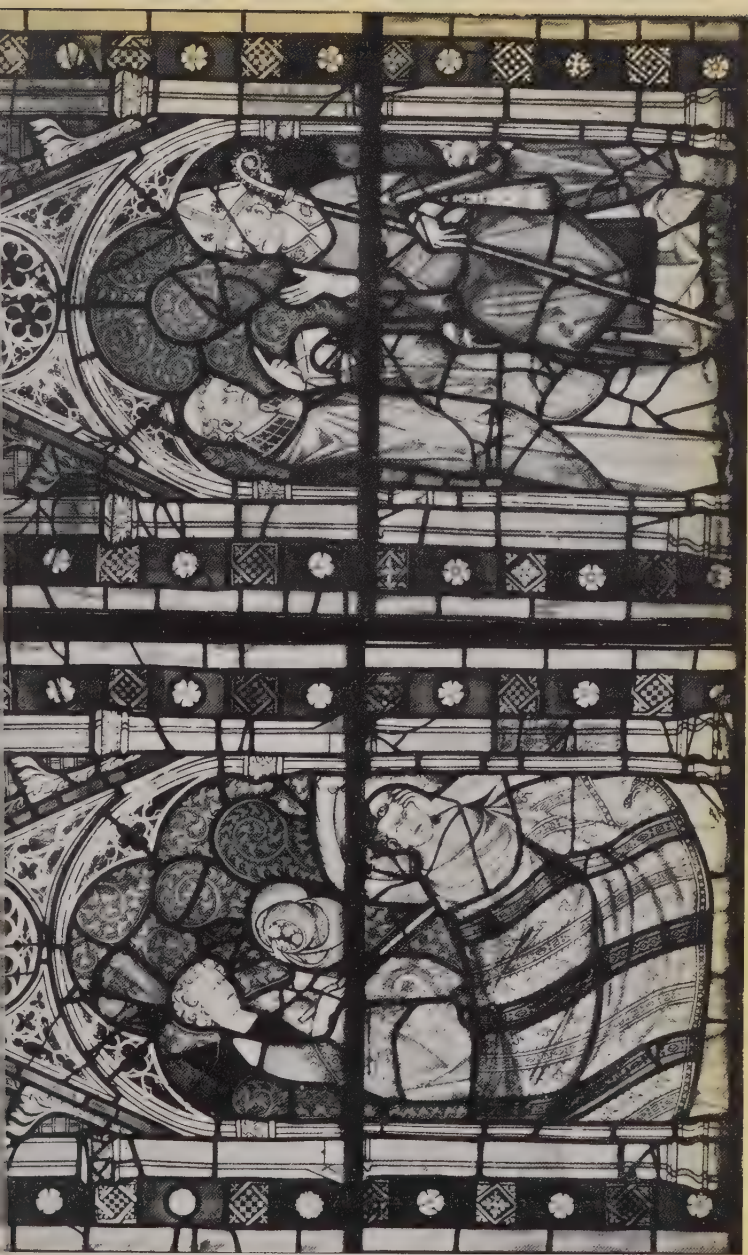
Paola della Pergola

Albert Marquet alla 'Maison de la Pensée française'.

L'arte di Marquet si potrebbe caratterizzare come fedeltà all'emozione. La coerenza di questo impegno attraverso l'intera sua opera fa la sua sicurezza e la sua serenità, eccezionali per l'epoca in cui ha vissuto. Parlando di lui c'è chi rammenta Corot. E certo egli si inserisce naturalmente al seguito di quelle personalità dell'arte francese che nella contemplazione e nella elaborazione liricamente sostenute dei dati di visione sembrano trovare il motivo di un acquisto di consapevolezza, la conferma e l'appoggio ad una eccezionale armonia interiore: Le Nain, Chardin, Corot, Monet, Pissarro...

La compiuta e precostituita armonia della sua personalità, il semplice equilibrio della sua struttura morale gli permette di stabilire immediatamente un rapporto di dimestichezza e di fiduciosa comprensione con uomini, oggetti e paesi: e l'immediatezza di questo rapporto trova una garanzia di riuscita e di giusta dosatura in un'affettività ricca, seppure schiva ed ironicamente refrattaria.

Mi c'è voluto del tempo prima di stimare questo artista al suo giusto valore, ed interessarmi alla sua opera. C'è voluto prima che le visite frequenti da Maeght e da Denise Renée esaurissero via via la mia curiosità, e la deludessero. Mirò, Arp, lo stesso Léger nascondono difficilmente col tempo il ristretto significato del loro verbo plastico-metafisico. Ridottosi il campo degli entusiasmi ad una rosa di nomi meno ampia, ma pienamente fedele alle promesse e alle rivelazioni dei primi tempi, artisti di apparenza modesta assumono nuovo valore. È il caso di Valtat e, a più forte ragione, di Marquet.





30 a. b - Arte d'infl. francese fine '400: 'Fuga in Egitto' e 'Disputa nel tempio'

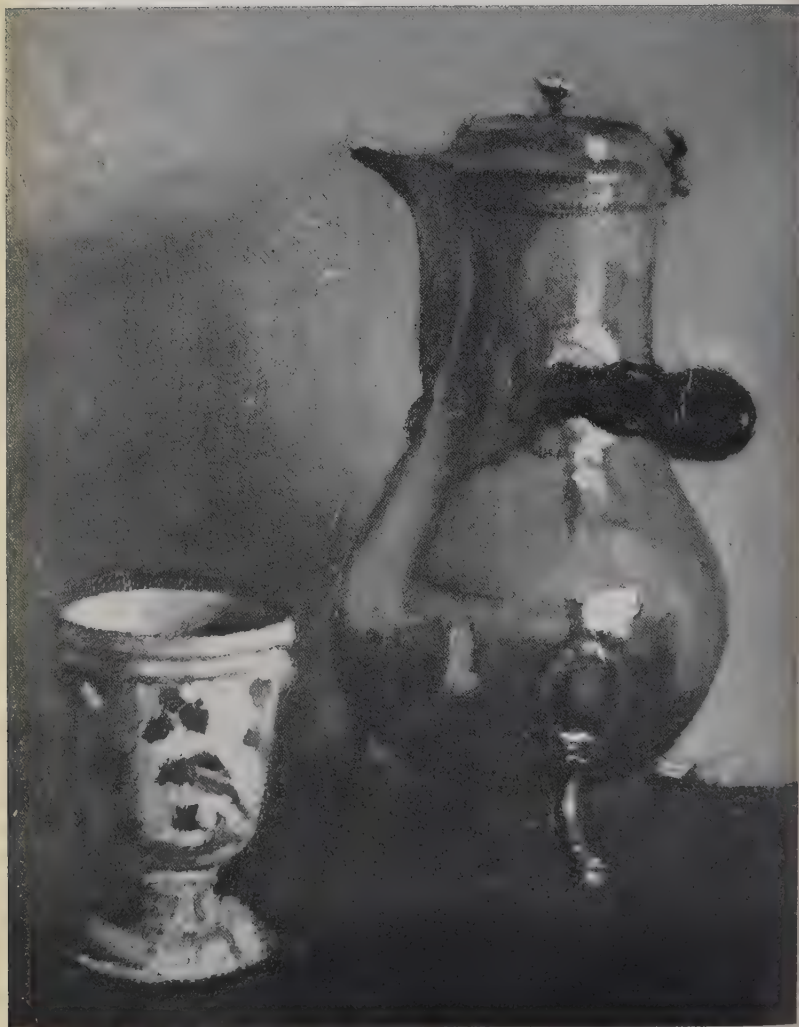


Torino, Museo Civico



31 - Arte dei Leprince: Vitrail des Chars

Rouen, già a St. Vincent



32 - Marquet: 'la Caffettiera' (1903)

Parigi, coll. privata



33 - Marquet: 'Pont Neuf'

Parigi, coll. privata



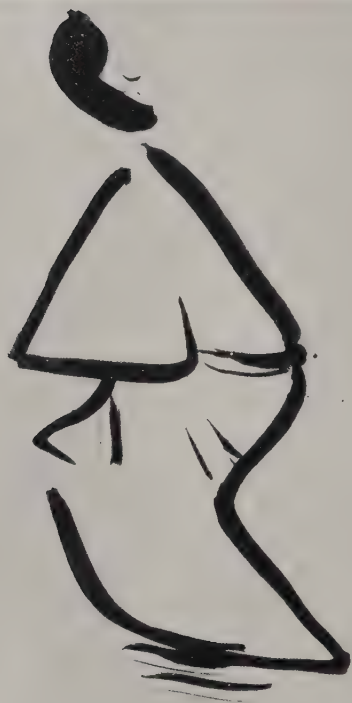
34 - *Monquai: il "Pont Neuf" sotto la neve*

Parigi, coll. privata



marquet

Marquet: disegno



La coerenza e lo sviluppo della sua opera non risponde ad una coerenza e ad uno sviluppo di invenzione e di audacia formale, come è per altre grandi personalità dell'arte contemporanea. Ma il lento trapasso dalla gamma 'fauve' del 1900-1904 alle ocre o ai grigi degli ultimi anni non può deludere che un osservatore superficiale. Se i risultati del suo sviluppo possono apparire contrastanti con quelli di altri, la sua coerenza non è minore: volto, non meno di un Matisse o di un Picasso, a riorganizzare le forme che l'analisi degli Impressionisti aveva dissolto nell'amalgama delle atmosfere, egli segue e conduce in fondo un cammino del tutto diverso dal loro. Costoro, per via di intellettuale rigore, scoprono la funzione riorganizzatrice del grafismo ornamentale e del geroglifico geometrico, e su questa strada riesumano egiziani persiani e arte negra. L'intelligenza di Marquet è attestata dall'interesse con cui egli seguì a quell'epoca la loro opera, e dalla sua generosa e scanzonata difesa, nei pubblici contrasti. Ma senza seguirli egli aveva trovato in sé stesso, nell'eccezionale equilibrio del suo temperamento, dei suggerimenti infallibili: l'oggetto egli lo ricostituisce in grazia di quella sua facoltà intrinseca che lo rende immediatamente partecipe della vita e delle sue manifestazioni: come per Corot, o come per un olandese del '600, l'emozione in Marquet ricostituisce e riorganizza le strutture.

Seguendo il catalogo della mostra della 'Maison de la Pensée française' si può seguire lo sviluppo quanto mai intimo e recondito, e gli aspetti successivi di questa ricostituzione, intelligente ma non intellettuale, definita da quel razionalismo così prettamente francese, che è ordinato rapporto delle facoltà umane, profonda armonia di sentimenti, pacata facoltà di amare la vita e di rendersene partecipi.

Nel ritratto del padre e della madre, del 1897 — interno di vita piccolo borghese nella Francia di fine '800 — l'artista ventiduenne tira le somme della ricca esperienza che l'epoca e il luogo gli offrivano. Senza che ancora intervenga una coscienza di stile, ma con una semplice vivezza di osservazione che già lo distingue, egli traduce secondo moduli più distesi, con naturale adesione alle forme che la visione diretta suggerisce, l'ossessione atmosferica di origine impressionista. Ma col nudo del 1898 — intitolato oggi (e volutamente) nel catalogo 'nu fauve' — l'artista prende piena consapevolezza dei suoi mezzi: Toulouse-Lautrec e i 'Nabis' gli hanno suggerito di padroneggiare la pennellata, di organizzare i grumi atmosferici controllandone la ripartizione secondo un modulo vagamente ornamentale ma di intensa suggestione reale. Questa suggestione in Marquet prende il sopravvento ed anima quei contrasti di gialli e di vermigli, per un'acutezza di interpretazione ed una penetrazione rapida e precisa che sembrano reinventare la funzione e il significato del dipingere. Da opere come questa prende origine il 'Fauvisme', questa forma moderna di realismo: un realismo primordiale ed elementare, che coglie l'oggetto e il suo moto, la sua andatura e fisionomia fon-

Albert
Marquet

Albert Marquet damentale, in una corrispondenza brusca e d'improvviso inventata di uno spettacolo vivo in equivalenza cromatica.

Ma già fin da quest'epoca, anche negli anni in cui più fragorosamente si sviluppa il 'Fauvisme', Marquet rifugge da un rigorismo di tendenza che rischierebbe di fargli smarrire quell'attenzione precisa, e tenuemente ispirata, all'oggetto. Mai in fondo egli rinnegherà il Louvre — nella sua parte più moderna, dal '600 in poi —, né lo sostituirà, come certi suoi amici, col museo dell'uomo o col museo d'arte orientale. Nella 'Caffettiera' del 1903 [tavola 32], si può cogliere, attraverso Cézanne, una suggestione di Chardin o di Vermeer; nel 'Sergent de la coloniale assis' o nell'autoritratto, ambedue del 1904, la trasposizione dalla realtà alla materia colorata è quanto mai diretta, ma si placa la focosa immediatezza 'fauve' ed una meditazione rinnovata addolcisce i trapassi, tempera la luce viva degli azzurri e delle ocre. Eppure dello stesso anno è la 'Fête aux Buttes Chaumont', di piena adesione alla poetica di gruppo, ma dove la mano e lo spirito di Marquet sono presenti in quelle 'silhouettes' degli alberi e delle figurine fedelmente ricalcate dai suoi indimenticabili disegni di passanti.

Il richiamo a Corot appare diretto nel paesaggio della 'Porte de Saint-Cloud', a ombre di terra rossa bruciata e dalle luci rese sensibili e vibranti da sprazzi di biacca. In 'Le Pont-Neuf au soleil' (1906), i casseggiati e il grande albero in ombra, o la diligenza — intrico abbagliato, uno di quei vivi e vibranti geroglifici che a Matisse ricordano i disegnatori giapponesi — sono grumi azzurri cupi, palpitanti pur essi di luce contro il barbaglio del cielo e del selciato; dello stesso anno è 'Le quatorze juillet au Havre', che tanto ricorda i contemporanei Dufy, ma meno intriso di materia colorata, più definito ed esatto di atmosfera.

Negli anni seguenti l'opera di Marquet accentua sempre di più questo aspetto luministico: una luce che intride gli oggetti e ne definisce le relazioni reciproche, per un rinnovamento di quei mezzi pittorici di tono locale o di accostamenti tonali che lo fanno considerare, dai velleitari di rivoluzioni plastiche a ripetizione, un 'petit maître' — ma Marquet che sapeva quanto questo termine fosse illusorio ed ingiusto per altri 'petits maîtres' del passato non se ne adonterebbe certo.

La modernità dell'intuizione e del pensiero di Marquet è testimoniata dalla modernità della sua visione e della sua esecuzione. La luce di Marquet, come quella, su altro piano, di Morandi, non è forse fra le invenzioni meno notevoli dell'arte contemporanea. I suoi grigi, come quelli del pittore bolognese, sono carichi di una intensità cromatica che a me sembra, rispetto ai vermigli più accesi del 1900-1905, non poco moltiplicata. E questa tessitura che sembra fondere il più moderno cromatismo con una sensibilità di visione luministica trasognata ma attenta e vera si diffonde ampiamente, secondo una scompartitura spaziale precisa e nello stesso tempo chiara e larga quale il 'Fauvisme' aveva postulato.

Negli anni intorno al '10 i cubisti lavoreranno di cifre e d'intelletto per dar profondità al quadro senza 'sfondarlo'. In virtù della sua diretta emozione Marquet ottiene naturalmente un tale risultato: i suoi orizzonti perlacei sono 'profondi' per carica emotiva, e nello stesso tempo si dispongono in una effusione di cromatismo espanso in superficie secondo larghe strutture compositive che la visione diretta suggerisce. Quando dopo il '20 Matisse allenterà la sua ossessione e il suo furore cromatico e volgerà in modo più piano l'attenzione alle luci dei suoi interni nizzardi dalle finestre aperte sul mare, o ai corpi delle sue odalische trasparenti attraverso i veli, l'opera del più modesto amico gli suggerirà non poche soluzioni di tono e di luce.

Seguendo la mostra si possono segnalare 'L'usine au bord du canal - Hambourg' del 1909, in cui i bianchi puri di un barcone e di una cabina di gru si inseriscono con verità ed acutezza formale nella generale atmosfera rosata animata dal verde latteo della sponda e dai rossi dei caseggiati. Del 1912 è il quadro 'Le due amiche', una delle sue opere più conosciute, in cui l'eccezionale armonia dei bianchi e dei grigi-azzurri riscatta, e nello stesso tempo esalta, l'attenta osservazione delle due ragazze, di acuta interpretazione psicologica. Il 'Port de la Chaume' del 1921 fa pensare a Valtat, mentre la 'Fenêtre à la Goulette' del 1926, riprende lo schema matissiano di quegli anni, col vaso di fiori sulla finestra, ma dove le decorazioni del davanzale, i fiori e il barcone sul mare hanno una inconfondibile verità di segno e di tono. Dello stesso anno è 'Plages et montagnes - La Goulette' dai cavalloni marini lattiginosi, una materia impregiosita al punto da suggerire una struggente partecipazione alla vita degli elementi, come in certe marine di Courbet. La 'Route à la Frette' del 1940 suggerisce quanto la personalità di Marquet richiami, per la particolare inclinazione della sua sensibilità, quella di Sisley. Il ricordo degli Impressionisti, d'altra parte, traspare ogni tanto in maniera evidente /tavole 33, 34/ quando, quasi a rinvigorire in un nuovo barbaglio di luce la sua acuta intuizione delle atmosfere, Marquet riprende la viva gamma del 'Fauvisme': 'Saint-Jean-de-Luz' (1927), 'La Fête aux Sables-d'Olonne' (1933), 'Intérieur à la Frette' (1939), in cui le frutta sul piatto in primo piano sono suggerite con quella pasta densa, intrisa e sfatta dalla luce, che Bonnard sembra avergli momentaneamente dato in prestito.

Del 1944 è 'La fenêtre au store rayé ou le Chevalet' in cui l'artista giunge ad una eccezionale maturazione dei propri mezzi. Quel contrasto inerente ad ogni presa di possesso della realtà da parte del pittore, manifestantesi in acerbezze di tocco e di materia che ravvivano la visione scomponendone sempre un tantino il rigore, sembra placato in virtù di una maestria che tutto ordina e organizza. Il colloquio con gli oggetti si è fatto familiare all'estremo, la modesta saggezza di Marquet prende il valore di un superiore pensiero che sa domandare alla vita e al mondo

Albert
Marquet

Albert Marquet quel tanto ch'essi son capaci di dare. Una materia rossastra, tenera e profonda di luce, si organizza in ritmi calmi, ampiamente ed armoniosamente strutturati, definiti dai profili della tenda e della porta, con la sagoma scura del cavalletto presente come un personaggio: un quadro che ha valore anche di simbolo, dipinto al termine della vita di un pittore che ha sempre spalancato sulla luce e sugli orizzonti più diversi e lontani — Parigi, Amburgo, Venezia, Stoccolma, Algeri... — il ricco tesoro delle sue capacità d'interprete esatto e fiducioso — mi verrebbe in mente di proporre ai nostrani neo-realisti ossessionati dalla presenza di Picasso, astratto 'révolté', la lezione di questa fiducia e di questa saggezza: anche Marquet, come Picasso si iscrisse in quegli anni al partito comunista francese. In questo proporrei la sua lezione come più valida: che s'egli ha nutrito la convinzione che il mondo e gli uomini cambiano, ed in meglio, ciò non è per forza di confuso orgoglio e disordinata amarezza, ma in virtù di ragione e capacità di stabilire cordiali rapporti.

In questi anni Marquet vive ad Algeri — sono presenti 'Alger temps gris' 1942, 'Jardin du peintre à Alger' 1945, 'Brume matinale à Alger' 1945 — quindi a Parigi dove prima di morire replica le infinite edizioni del 'Pont Neuf' dal suo studio di Rue Mazarine. Del 1947, anno della morte, è presente alla mostra una veduta, intitolata 'Parigi', in cui le facoltà precedentemente notate di armoniosa effusione lirica si rivelano in una composizione paesistica fra le più articolate e possenti dell'arte contemporanea. I marciapiedi e le sponde del ponte, il giardino sulla Senna, coperti di neve, si stagliano sul grigio generale secondo un ritmo che le ramificazioni invernali arricchiscono e variano, mentre i caseggiati e il contrafforte della statua di Enrico IV definiscono, col mutare dei toni, pause e compensi. Una sapienza che l'autore utilizza per una evocazione ampia e sottile, profonda e genuina quale può suggerire il più riuscito capolavoro di un Van Goyen.

Ci sarebbe poi da parlare degli acquerelli e dei quaranta disegni esposti. Questi soprattutto /tavole 35, 36/ si rivelano col tempo come una personissima invenzione, fra le più riuscite dell'arte d'oggi. Fin dai primi studi di nudo negli 'ateliers' ombrosi e animati di sprazzi di luce, Marquet rivelava la capacità di saper distendere il più, in apparenza, accademico chiaroscuro con una vitale ed acerba resa che definiva le difformità di un'anca o di una gamba con un divertito gusto di lingua prosaica degno di richiamare Courbet o il medioevo popolare francese. Su questa sua qualità, su questa virtù di popolarasca e compiaciuta accettazione della realtà e delle sue manifestazioni più correnti, Marquet elaborerà la sua opera di annotatore rapido e divertito di uomini e donne di Parigi. Non che simile vena sia assente dalla sua opera di pittore: si pensi al 'Nu à contre-jour' del 1911, esposti alla mostra, in cui sembra che l'artista voglia far accettare all'osservatore, in nome di una pittorica ricerca di luce abbagliata, un suo compiacimento di annotazioni insistenti

Albert
Marquet

e azzardate, come di un Courbet pariginizzato e più scanzonato; si pensi ai figurini che popolano i suoi paesaggi o alle ciminiere e ai pennacchi di fumo argutamente drizzati nelle sue visioni di porti. Ma nei quadri di solito una profonda e raffinata dosatura di luci e di riflessi si sovrappone a tali aspetti, e dà loro sapore di pura annotazione frammentaria. Invece quando col pennello o a scure frecciate di penna, Marquet fissa il passo di un obeso camminatore in tuba, o il vetturino in attesa col cavallo stanco e triste, o la donna che acconcia con gesto brusco la bambina impaziente — e s'indovinano negli sgorbi delle gambe gli stivaletti verniciati di fresco —, egli è artista popolare nel senso più genuino.

Da notare anche i disegni a penna di porti e di città, in cui il segno fissa e caratterizza sottilmente luoghi e rapporti di spazi. Lunga ed insistita pratica, che sostenne la sua facoltà di visione infallibile, quella sua capacità di giusta scompartitura spaziale ordinatrice di toni e riflessi.

Lando Landini

ACETILENE IX.

La vita è brutta

Ancora un mentecatto che col dito puntato su un guazzetto 'astratto', infimo brandello di una camicia americana come in certe fotografie dell'ex presidente Truman, mi spiega: 'la pittura, questo giallo, questo nero, l'occupazione dello spazio, certo che bisogna arrivare a maggior finezza e allora è talquale come Piero della Francesca...'

Mi sento mancare, riesco tuttavia a sorridere mestamente nell'aula scolastica dove questo avviene ch  il mentecatto in visita alla scuola ha buona fama e diverr  ministro. In un angolo laggi , vicino alla stufa, c'  uno splendido calco della testa del Davide michelangiolesco. Non mi d  conforto, ambedue sembra guardarci come da un altro pianeta. Continua il famoso: 'certo che qualche — intrusione letteraria — pu , a volte, occorrere, giovare...'

Trattengo a stento le lacrime. Intorno   quasi tutto cos : bisogner  viverci dentro chiss  quanto ancora, povero cuore mio esacerbato! E dover sempre tacere, o parlare a suocera perch  nuora intenda...

Fortuna che ci sono i rotocalchi dove posso leggere, ad esempio, in un invito editoriale:

‘... ma l’amore tra un abitante della Terra e una bellissima ragazza della stella di Aldebaran spezza quel cerchio razionale e oscurantista. La vita spaziale è salva e un avvenire di speranze e di fiducia è assicurato per l’eternità dell’Universo quale conclusione d’un sogno e di un amplesso’.

Speriamo.

Lo scherzo

Ogni dieci anni faccio a qualcuno lo scherzo detto del ‘contadino tedesco’. Questa volta è toccato ad un giovane critico del tipo ‘carica interiore’ e ‘supporto della realtà’ al quale ho detto: ‘senta questa’ ed ho cominciato a leggergli:

‘C’era un contadino tedesco che si recò a trovare un pittore e che gli disse « Signor pittore, dovete farmi un ritratto. Mi raffigurerete seduto all’entrata principale della mia fattoria, nella grande poltrona tramandatami da mio padre. Accanto a me dipingerete mia moglie con la sua conocchia; dietro di noi l’andirivieni delle mie figlie che preparano la cena familiare. Dal gran viale di sinistra sbucano quelli tra i miei figli che tornano dai campi, dopo aver ricondotto i buoi nella stalla; altri, insieme coi miei nipoti, fanno rientrare le carrette colme di fieno. Mentre contemplo questo spettacolo, non dimenticatelo, vi raccomando, le buffate della mia pipa colorite dal tramonto. Voglio pure che si senta il rintocco dell’Angelus che suona al campanile vicino. È là che ci siamo sposati tutti, padri e figli. È importante che dipingiate l’aria di soddisfazione di cui godo in quel momento del giorno, nell’atto di contemplare, ad un tempo, la mia famiglia e la mia ricchezza cresciuta dal lavoro di una giornata! »’.

‘Pfui!’ ha commentato il giovane che mi risulta tra l’altro essere alla ricerca d’un certificato falso da partigiano per un concorso... ‘Pfui!... occorre proprio essere contadino tedesco per intendere talmente l’ufficio del pittore...’ e così via così via con le solite sparate di termini ‘tedeschi’ oramai finiti persino nei bollettini parrocchiali.

Quando ha smesso di dimenarsi ho ripreso la parola per concludere ‘Evviva quel contadino! senz’accorgersene, cavava la pittura. L’amore per la sua professione aveva elevato la sua immaginazione. Quale dei nostri artisti di moda sarebbe degno di eseguire quel ritratto, e possiede un’immaginazione che si possa dire al livello di questa?’

Infine l'ho stordito rivelandogli l'autore di queste opinioni che gli abbonati a 'Paragone' sanno ma che lui non ricordava perché le 'Lettere' per il Salon del 1859 di Charles Baudelaire era tanto tempo che non le 'rileggeva'.

Motus in fine velocior.

Salvator Dalì passa per Torino con la moglie Gala e A. mi chiede se è il caso. Confermo simpatia privata ma per me non è il caso.

Non andai né da Woodrow Wilson né da Mussolini quando vennero la prima volta a Torino e declino la proposta di A. Lui ci va: salta in macchina con fiori, omaggi e capita alla villa fuori cinta mentre annotta. Sorprende i coniugi spagnoli prima di cena, ambedue in abito da sera. Torna incantato stile, cortesia, spagnolismo. Da noi uno smoking messo per cena intima fa ancora un effetto enorme. Dalì ha tenuto conferenza stampa: ha detto che la nebbia di Torino è dantesca (avesse veduta quella di Vercelli!...) e che farebbe un film con la Magnani innamorata d'una vecchia carretta.

Cocteau fu a Torino prima di lui, disse che avrebbe fatto volentieri un film su un romanzo di D'Annunzio, *Il Fuoco*, *Il Piacere*, non ricordo. Citò la Magnani? Non ricordo. Adesso il buon Jean si fa prendere da attacchi di reni in Spagna e rincasa in fretta.

Picasso ha pene di cuore. Bimba lo lascia gelosa d'altra bimba. Pablo raggiunge Parigi con bimba nuova e bimba-madre rifiuta di rivederlo. Gran trambusto nel mondo delle ceramiche a Vallauris.

Intanto vediamo il film — Anni facili — sulla corruzione in Italia, dove un integerrimo siciliano professore di storia si rifiuta di dare lezioni private. E chi mai chiede lezioni di storia? Le 'Vacanze del signor Hulot' ristabiliscono momentaneamente la fiducia nel buon senso nel gusto nell'intelligenza del cinematografo europeo; il regista e interprete, Tati, è russo.

Poi esco con M. sulla 'supersport'. È molto eccitato: ha conosciuto il 'Barnum delle masochiste' statale, ed elenca cose. È convinto di essere il diavolo. È statale anche lui, altissimo.

Mentre M. elenca penso a un articolo di Grigoletti, sul Mondo, relativo a bene e male in letteratura. All'alba esco dalla 'supersport' piena di fumo dantesco, e saluto M.:

‘cosa dirai una volta convinto che il diavolo non esiste?...’

Ma domani devo ancora incontrare l'ex maresciallo Civilocchi che commercia in libri. Non mancherà di confidarmi che lui sa chi ha ammazzato Gautreri, sa dove l'hanno sepolto e che il Gautreri esumato era un altro ma che non gli conviene di parlare per non incorrere in dispiaceri.

Intanto piovono le proteste per la Biennale e devo comprare mutande di lana.

OVRA (Organizzazione Vigilanza Repressione Artistica).

Questa sigla sinistra ci perseguita dalla prima giovinezza. È un destino come un altro, tuttavia faticoso, scomodo.

Fortuna che l'anagrafe ci vietò d'essere littori senza peraltro, adesso, sentirci in diritto di sfottere chi affrescò camicie nere che distribuivano pane ai poverelli.

Meglio pane che bastonate, al postutto, e una data di nascita vale un'altra. Ma l'artista d'oggi, come ieri, è ossessionato, lo so, dal pensiero: ‘cosa dirà l'OVRA?’ Egli sente oscuramente d'essere spiato, sa che esiste la sua schedina agli ‘Uffizi’, conosce persone che vanno su e giù con la vaporiera per disporre di lui secondo il testo degli schedari... non ha che da affidarsi alla loro umanità, comprensione, distrazione, discrezione... E tutto andrebbe benissimo se l'Ente, lo Stato, estetici, fossero dichiarati, esistesse una norma sottoscritta bilateralmente... Invece la norma non c'è, di sottoscrizione bilaterale manco a parlarne... e allora? Condizione fluida, procedimento a tentoni, una sola libertà difficilissima, quasi impossibile: quella di riuscire ad essere delle persone perbene.

Costume.

Pare che la stretta motivazione dell'invito a me per l'imminente Biennale sia stata, in fondo, da parte d'un caro amico commissario: ‘molto s'andò, insieme, per le case...’

La aggiungo ai ‘motivi’ citati nella settima puntata di questa tiritera. Come si possano venire a sapere queste cose nel nostro paese, il ‘Bel Paese’ dove l'unico adesivo è il reciproco disprezzo è cosa che tuttora mi riempie di meraviglia. Pure, tre mesi or sono, e scrivo alla fine di novembre del '53, precisamente il 30, già la Penisola era piena di pettegolezzi sulla Biennale, e si proponevano nomi, pronostici, come per il totocalcio.

La turpe insinuazione a mio carico mi lascia del tutto indifferente. Mia Moglie è donna di mondo e si rammaricherebbe di non poterci andare anche lei se davvero esistessero i luoghi che ho detto: i miei ex-allievi maschi ci passano, in quegli orribili posti, intere giornate... Inutile continuare a contar frottole, panzane, il mondo cambia. De Amicis è morto, Sartre anche, Picasso pure. Fa specie davvero che tanta gente continui a credere di poterla dare a bere a delle generazioni che hanno lasciato brandelli da tutte le parti, ingannate dovunque, turlupinate nel più sconcio dei modi e che adesso non chiedono che un po' di verità e, nei limiti del possibile, un tantino di saporita vendetta.

Carabiniere - Venerdì.

Non sappiamo mai nulla.

Ingabbiati nei nostri schemi procediamo imperterriti fino alla morte.

In bettola entrano l'appuntato e l'amante, commoventi: ordinano pizze e cavano libro.

È Robinson Crusoe.

Mi rattrappisco e divento il loro bambino.

Lui è tale e quale Alberto Sordi nello Sceicco Bianco e lei sembra una piccola volpe.

Si amano disperatamente curvi su quel libro immortale.

'Le montagne sono ghiacciate, scivolano...' dice una voce di donna toscana alle mie spalle.

Poesia, trascorri, ti prego, senza farmi troppo male.

Arte sacra.

'Figurati, a me che me ne frega?...' dice K.

'Puoi immaginare, io me ne sbatto...' risponde Z.

'Diranno che tengo i piedi in due staffe...'

'Macché, in due «stoffe»... ah ah...'

Questo il clima per quanto risulta a me.

Il male è che tanto K. che Z. l'arte 'sacra' non solo la fanno ma la dirigono. Z. e K., perciò, sono dei birichini che hanno ingannato una dozzina di preti che alla loro volta non gli pareva vero di avere dei contatti con K. e con Z. per farsi vedere à la page, informati, modernisti e via dicendo...

Ottica.

Dice seriamente il perfezionando orbo: 'V. è buon giudice d'arte ma ha la vista così appannata che per le volte dipinte, ormai, si affida soltanto a me'.

Terra di poeti.

Franti, coraggioso editore, ha in mente una collana: uomini, storia, il mondo. Dovrà essere illustrata in un certo modo come sanno fare negli Stati Uniti, in Russia, Francia, Inghilterra. Franti ha viaggiato, ha veduto delle redazioni con dei tavoli lunghi di qui a là e tanti esperti al lavoro con le loro visiere di celluloido: tornato in Italia crede di poter realizzare qualcosa di simile ed ha mandato a cercare per le scuole, le accademie. Un pugno di mosche: per trovar uno che sapesse mettere in prospettiva una ruota ha dovuto rivolgersi alla Litolatta, e un vecchio esperto di figure umane l'ha scovato nella ditta Armanino di Genova. Tutti gli altri? Poeti..., gente che dice: 'io parlo all'universo, questo non mi interessa...' o peggio: 'orgoglio mio è dire in modo che io soltanto possa comprendere...'

Franti che è miliardario provvederà facendo immigrare degli specialisti da Boston: gli dispiace per i poeti del suo paese ma la sua 'collana' la vuole illustrata per bene e non con gli scoli accademici delle avanguardie d'altri tempi.

Purità.

'La purezza' diceva Boris a Vassili pittore, 'per carità, sta' attento, quando la senti nominare va' con la schiena al muro e tieni le mani in tasca..., magari stringi il mazzo delle chiavi, non si sa mai... I puri sono capaci di tutto, di denunciarti come fascista ieri, come antifascista oggi, come borghese domani, sta' attento: io ho conosciuto due o tre puri nella vita, il primo mi derubò, il secondo mi soffiò la donna, il terzo mi rovinò nella professione... E guardati da chi ti racconta che sua moglie l'ha sempre veduta soltanto col camicione. Per carità, sta' attento, non fargli conoscere gente... c'è il caso di rivedersela come il pollo seviziato dal muratore in una puntata precedente... quella di Chagall...

Meglio la peste: se ti imbatti in gente che parla di stelle, di latte, di pecore, di roba in bianco, di pace universale, va' in una botte di ferro. Tu fai il pittore, sei un artista? guardati

da tutti i purismi. Credi a me, chi la sua « purità » la mette nei quadri, nelle statue, poi che l'ha scaricata è peggio di tutti, non ha più freni, la sua dose l'ha già collocata e dopo è il più astuto negriere che ti possa immaginare... Non lamentarti poi, io te l'ho detto'.

Boris aveva ragione ma Vassili non gli diede retta e adesso tocca a me di mantenerlo.

Le cortigiane.

Gilda e Simona, prostitute in licenza balneare, 'cortigiane' per parlare elevato, ascoltano dietro i loro occhiali neri gli sproloqui d'un giovane che tiene comizio estetico-morale sulla veranda del Kursaal.

Dice il giovine al suo capannello: '... per esempio, a misurare l'amorosa confidenza di un lui, di una lei, pensate se userebbero senza fastidio il medesimo spazzolino da denti...'.

Il giovine è un letterato: Gilda e Simona che hanno esperienza di uomini, dovessero giudicarlo come cliente lo metterebbero nei 'difficili', quelli che a volte c'è da aver paura, con quel naso, quelle orecchie. Allora perché dice certe cose? Forse egli mente? Macché, è convintissimo di quello che dice, ma il più grave è che ci credono anche Gilda e Simona alle quali la trovata scende al cuore... 'certo' pensano 'è il colmo della confidenza...'.

Chi ci crede un po' meno è qualche altra ascoltatrice del capannello, non lavoratrice di casa pubblica, che però non commenta ma si limita ad una lieve smorfia dubitativa.

Morale: arte e vita vanno su binari diversi e le ruote dell'una non fanno le ruote dell'altra. È un giuoco curioso, continuano a non saperlo per un bel pezzo fino a che non si fermano all'unisono e definitivamente.

Ricorsi e confronti.

'Il Brangwyn è il più alto glorificatore della forza e del lavoro fra tutti gli artisti oggi viventi. Spenta l'espressione sacra, all'arte è rimasta la realtà del presente e del passato, la realtà dell'uomo e della natura. Rappresentare l'umanità con le sue gioie e con i suoi dolori, col suo genio e con la sua degenerazione, con i suoi doveri umili e con i suoi atti eroici, è un ideale non meno alto, non meno nobile di quello che

spingeva gli antichi artisti a popolare di Vergini e di Santi la solitudine delle chiese.

.

I soggetti più comuni e più volgari si nobilitano per virtù della sua ispirazione: i facchini della darsena di Londra, gli scaricatori di Anversa, i beccai di Rouen, gli sterratori, i carpentieri, i falegnami, i fabbri sono i personaggi di questa grande evocazione che tra i moderni vi fa ripensare a Constantin Meunier e ad Emilio Zola, fra gli antichi vi riconduce a Michelangelo.

Come Frank Brangwyn, Michelangelo amò rivelare in ogni segno un segreto della vigoria umana e una legge della vita ma, sotto questa somiglianza apparente, quanta diversità tra l'ideale estetico che animò l'altissimo artefice del rinascimento e quello del grande incisore moderno!... Così Arduino Colasanti su *Emporium* numero 185 — maggio 1910.

Trompe l'oeil - Trompe l'esprit.

Rocco Salemi, un Baschenis vivente ma più sull'alimentare, guai se gli toccavano gli oggetti che ritraeva e nella bottiglia ci doveva essere vino e sempre alla stessa altezza se no gli andava all'aria tutto l'equilibrio. Un modello pezzente che gli girava per lo studio, appena era solo beveva un sorsc ma teneva pronta una boccetta d'acqua per rimediare al livello.

In due o tre giorni il vino si schiarì: il Maestro se n'accorse e minacciò strage ma quello che apprese molto tardi fu che la forma di grivera¹ che era accanto alla bottiglia era stata tutta scavata di dentro col temperino e quello che lui vedeva, oramai, era solo la crosta.

Ancora adesso fa notare davanti al quadro che possiede e per vantare la propria obiettività, che quello è un formaggio sì, ma si sente che è vuoto: il che, a chi sa la storia, sembra vero.

Lorenzo Lotto (Schedina critica per chitarra: da varie letture).

Egli non è tonal
e come tal preced
ma tiene pure un pied
nel secolo futur.

¹ Da Gruyère, borgo del cantone di Friburgo, in Svizzera: formaggio a forte occhiatura, con pasta di aspetto corneo, e di sapore dolciastro aromatico...

Del suo tempo non è
d'un altro ancora men,
da quanto egli non sia
indovinar convien
fisionomiaaaaaaaaaa

Fantascienza.

Fa testo, non lo fa? E chi lo sa? Si tratta di 'Technique et civilisation' di Lewis Mumford americano che leggo nella traduzione francese: ed. Du Seuil Paris 1950.

Deve fare testo perché parla come i conferenzieri che si sentono ogni tanto nelle associazioni di cultura; mica lo leggo tutto, sfoglio qua e là, guardo le vignette, leggo sotto la 'gravure extraite du Traité d'Albrecht Dürer sur la Perspective' dove c'è il pittore che usa reticolato e mirino... 'Précision scientifique dans la représentation. Coordination de la taille, de la distance et du mouvement. Début de la logique cartésienne et scientifique'. E dagliela con Cartesio! Poi, 'début' un bel corno! L. B. Alberti fu laudatore del 'reticolato' in anticipo su Dürer che notoriamente nacque un anno prima che l'Alberti morisse e centoventicinque anni avanti la nascita di Cartesio...

Di questo passo sentiremo parlare del 'cartesianismo' di Vitruvio oppure del suo 'borghesismo' in quanto molto interessato alla costruzione di orologi. Infatti, sotto un bel-l'orologino fatto a teschio, il Lewis Mumford scrive: 'Montre du XVI^{me} siècle. La ponctualité caractérise la bourgeoisie florissante. D'où la mode de porter des montres depuis cette époque. La forme fantastique des premières montres indique que la machine trouva tardivement ses formes'.

Difficile immaginare in un solo periodo tante condensate sciocchezze... ma più in là, to', chi si rivede? ecco il 'Nu descendant un escalier' di Marcel Duchamp, 1912 con un commento relativo alla pittura olandese del diciassettesimo secolo che mi vergogno di riferire affiancato alla notissima fotografia. " « Nu descendant l'escalier » photographie stroboscopique du corps humain en mouvement, dont M. Duchamp avait eu une remarquable prescience. Les objectifs rapides et les émulsions sensibles permettent d'analyser et de comprendre des mouvements qui avaient jusqu'ici échappé à l'oeil...'

Dunque Marcel Duchamp avrebbe avuto nel 1912 'une remarquable prescience'...

¶ Vero niente: Lewis Mumford ignora la storia della fotografia: non sarà il solo ma un'occhiata alle annate dell'*Annuaire Général et International de la Photographie* — Plon — Paris, avrebbe fatto bene a darla tanto per affidarsi ad un testo ineccepibile in materia.

Dal canto mio apro ad edificazione del lettore 'Le livre d'or de la photographie par Émile Giard — Paris — Charles Mendel éditeur (senza data — fra il 1903 e il 1905) e trascrivo dal capitolo IX 'Conférence sur l'application de la photographie à l'étude du mouvement':

'... già in America erano state realizzate sulla medesima lastra ventiquattro istantanee consecutive del profilo d'un cavallo in marcia quando il dottor Marey (bell'uomo sul tipo di Redon - N. d. r.) a Parigi, inventa una carabina-revolver per fotografare il volo degli uccelli capace di dodici fotogrammi al secondo. (L'anno non è chiaro ma i primi esperimenti rimontano al 1882 - N. d. r.). Si fotografa a 1/50 ... 'la trajectoire d'une boule lancée horizontalement à la main, et se présentant en ligne continue, ou bien en succession de points, s'il y a discontinuité dans l'éclairage'... si costruisce un hangar di velluto nero largo 15 metri per catturare i movimenti di un cavallo, si studiano quelli dell'uomo e, ... 'pour éviter la confusion d'images se suivant de si près, on réduit le sujet à l'état de squelette lumineux en l'habillant de noir et en reliant par des ficelles blanches ses articulations principales, tandis que la torsion du tronc s'accuse au moyen de baguettes placées dans l'axe des hanches et des épaules...'

Insomma, tutto fatto, già tutto condensato in relazioni all'Accademia che sarebbe meraviglioso di andare a leggere se la vita non fosse così corta e la ferrovia così cara.

Ma c'è di più: Monsieur Demény coglie all'*ombra* i movimenti di due danzatrici con una serie di istantanee a sedici immagini al secondo, 1/500° d'esposizione ed egli stesso riferisce: 'cependant, dès l'année 1892, nous pouvions déjà faire l'analyse des mouvements des lèvres d'une personne qui parle...'

Poi la rivelazione sensazionale relativa alla guerra del '70...

'Mais j'ai hâte d'arriver à cette application autrement noble et féconde, dont le siège de Paris a consacré l'enfancement. Chères dépêches d'alors, si ardemment désirées, si laborieusement obtenues, et remises à la fidélité d'une aile bravant un inconnu plein de périls! Combien de coeurs

inquiets ont béni nos infatigables qui, pardessus les casques pointus, avec un mot ami leur jetaient l'espérance! C'étaient les Bareswill, les Rossignol, Dagron, Blaise, Fernique et tant d'autres, multipliant, pour le salut de la patrie, les ressources de leur science ou de leur talent. Les uns imaginaient des appareils réduisant à 1/300^e les séries de documents imprimés; d'autres recueillaient ces copies sur des pellicules en collodion, caoutchouc ou gélatine, d'une ténuité telle qu'on en pouvait cacher un grand nombre dans le creux d'une dent; d'autres enfin, à l'arrivée, photographiaient, pour les destinataires, leur projection agrandie considérablement... et c'est ainsi « qu'un seul pigeon emportait plus de 50.000 dépêches pesant ensemble moins d'un demi-gramme! »¹

Insomma, un libro straordinario la di cui lettura è utilissima a chi si occupa di preistoria cinematografica e poi scritto amabilmente, con grande spirito, illustrato da belle vignette e modestamente compilato... pour la jeunesse des écoles et les gens du monde...

Concludo pertanto che Marcel Duchamp non ha avuto prescienza di sorta e che gli errori storici del Lewis Mumford sono nell'ordine di venti, trent'anni: cioè gravi dato l'argomento, la vicinanza dei fenomeni e l'accessibile lettura in merito, e mentre trattengo nella penna tante altre considerazioni relative a quel divertente crollo di attacca-panni che è il quadro in questione, invito i giovinetti a non prendere per oro colato quanto ecc. ecc., ed i conferenzieri futuri a non ripetere le medesime castronerie.

Italo Cremona

M. BERNARDI: *Ventiquattro opere del Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino*. Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1954.

È una consuetudine, ormai, delle principali dinastie finanziarie locali, questa di riverire, una volta all'anno, la cultura della rispettiva regione con un bel libro che, per esser di lusso, non può non rivolgersi all'arte figurativa, riproducendone celebri esemplari coi mezzi grafici più moderni.

Torino, per queste imprese, ha la fortuna di trovar sul posto un curatore preciso come il Bernardi. E in questo volume, dopo gli altri consimili già dedicati alla 'Pinacoteca Sabauda' (1951) e alla 'Galleria d'Arte Moderna' (1953), egli ci dà un lucido compendio della storia dell'edificio famoso, in cui tante epoche si sovrapposero e il cui momento decisivo fu l'ammirabile trasformazione del Juvarra; mentre un altro momento rilevante fu, più recentemente, la destinazione a sede del Museo Civico:

24 opere del le cui ultime e brillanti vicende, sia di allestimento che di accrescimento, Museo Civico tornano a merito principalissimo di Vittorio Viale. Molti rammenteranno che, se anche egli non riuscì, com'era già stabilito nel 1935, a guadagnare al Museo tutta la raccolta Trivulziana, ne ottenne tuttavia e, ciò che non guasta, gratuitamente, i due numeri più eccelsi: il ritratto di Antonello e il resto del famoso 'Libro d'Ore' di Jan van Eyck.

Al compendio storico seguono, assai bene riprodotti nei colori proprj, ventiquattro pezzi del Museo. Inevitabile che, trattandosi di un istituto particolarmente ricco, si possa anche restare in forse su qualche punto delle preferenze prodotte nella scelta; ma non è dubbio che per molti numeri tutti saranno d'accordo. Tra questi, sicuramente, lo splendido vetro dorato e graffito di 'Madonna col bambino' già avvicinato dal Toesca ('L'Arte', 1908), alla scuola marchigiano-abruzzese del '400; il supremo foglio vaneyckiano con la 'Natività del Battista' e il 'Battesimo di Cristo'; il trittichetto vitreo del lombardo Cietario; il ritratto di Antonello; il più bel foglio del Marmitta nel Messale Della Rovere, ecc.

In un caso soltanto il dissenso esplicito potrà tornare utile alla ricerca. Alludo al cassone (riprodotto a tavola 15) che proviene dalla raccolta Gualino e, già nel 1928, esposto alla Pinacoteca Sabauda dove ebbi agio di studiarlo. Nel catalogo della Mostra il prof. L. Venturi lo attribuiva alla scuola senese, richiamandosi strettamente a Francesco di Giorgio. Ma quel cassone non sembra offrire alcun tratto genuino né per la formula strutturale del mobile, né come rapporto tra pittura e rilievo, né per quanto è dell'aspetto iconografico. Nel 1948 l'oggetto fu ripreso in attento esame dal dottor Mallé ('Boll. della Soc. piem. di Arch. e B. A.', 1948, p. 20-30), rilevando che il complesso degli elementi stilistici e ornamentali è invece appoggiato, e insistentemente, al Pinturicchio. Quelle osservazioni sono attendibilissime; senonché esse possono tornare egualmente anche ammettendo che l'ignoto imitatore del Pinturicchio sia stato un artigiano di tempi molto vicini a noi. Le personificazioni allegoriche della 'Prisperitas', della 'Jucunditas', della 'Operositas' (a parte un 'Cupidus' che starebbe per 'Cupido') sono fieramente sconosciute nel comune ambito iconografico; conosciuta invece è la 'Pace' ma non in questa formula che ce la dà in atto di annaffiare due alberelli da 'parco della rimembranza', più adatta al primo dopoguerra. A queste osservazioni preliminari sarebbe bene seguisse una prova tecnica dell'opera; e dalla resistenza maggiore o minore di essa, si potrà meglio decidere sulla convenienza di conservarla fra gli autentici tesori del Museo Civico torinese.

r. l.

FEDERICO ZERI

LA GALLERIA SPADA IN ROMA

*Un volume in 4^o, di pp. 208; con 200 tavv. f. t. in nero,
rilegato in tela con sopraccoperta illustrata. L. 8.500*

Nella collezione di 'Proporzioni', diretta da Roberto Longhi, che ha già dato con i volumi fino ad oggi pubblicati un notevole contributo agli studi di storia dell'arte, questo *Catalogo* inizia una serie dedicata alla illustrazione delle Gallerie romane. Basata sul presupposto della 'informazione' più ampia e obbiettiva attraverso i pareri dei maggiori conoscitori dell'arte italiana, fino a quello dell'Autore che li riassume, discutendoli o proponendo nuove attribuzioni ragionate, l'analisi dei dipinti della Galleria Spada è condotta con saldo rigore filologico sussidiato da un'ampia conoscenza della materia. Esemplare nel racconto delle vicende storiche della Galleria, nella informatissima bibliografia e in tutti quei dettagli atti a favorire la ricerca e la consultazione, il *Catalogo* illustra in duecento tavole tutti i dipinti della Collezione, facendosi strumento prezioso e, all'occasione, indispensabile per gli studiosi. Questo volume fa parte di una serie di Cataloghi dedicati alle Gallerie di Roma. In preparazione è il Catalogo della Galleria Pallavicini, a cura di Federico Zeri; un terzo volume, anch'esso in preparazione a cura dello stesso Autore, comprenderà i dipinti della Pinacoteca Capitolina e del comune di Roma.

FERRUCCIO ULIVI

GALLERIA DI SCRITTORI D'ARTE

Volume X della 'Biblioteca di Paragone'; pp. 330. L. 1.500

I sette studi di questo volume intendono di mettere in luce alcune personalità poco note o in gran parte sconosciute, situandole in un'organica intesa critica e metodologica, per dedurre il significato estetico delle loro operazioni di critica figurativa. Un ampio saggio su *La letteratura artistica dal Sei al Settecento* introduce ai singoli studi su G. B. Passeri, M. Boschini, G. P. Bellori, F. Milizia, L. Lanzi e sulla *Letteratura artistica minore*. Ne deriva una nuova e significativa valutazione di un settore della letteratura dei secoli XVII e XVIII, generalmente trascurato dalle storie letterarie.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

Imminenti:

ROBERTO LONGHI - *Buongoverno.*

ALBERTO GRAZIANI - *Scritti d'arte, a cura di Francesco Arcangeli.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*

SANSONI FIRENZE